بمناسبة ٧ نيسان

حتمية التاريخ العربي المعاصر بلورت نظرية الوحدة والحرية والاشتراكية ... فالتجزئة الجغرافية والبشرية والسياسية تستدعي بشكل عفوي الايمان بالوحدة والنضال من اجلها لتجاوز سلبيات التجزئة وامراضها .

والمطامع الاستعمارية التي تكالبت على وطننا العربي والحكومات الرجعية التي اضطهدت شعبنا العربي ، اعطت كل المبررات لرفع شعار الحرية وتعبئة الجماهير الكادحة من اجل مناخ ديمقراطي يحقق للمواطن الكرامة والشرف .

واقتصاد التخلف المرتبط بعجلة الامبريالية الاحتكارية التي ارادت لهذا الوطن ان يظل مستودعا للمواد الخام واسواقا استهلاكية وضع الامة العربية امام مصيرها الاشتراكي .

واذا كانت التجزئة والاستعمار وسلب الحريات واقتصاد التخلف عناصر متلازمة ومترابطة ، فأن الردود العفوية وتحدياتها هي الاخرى يجب ان تترابط ويجب عدم التفريط بأحدها وفتح ثغرة يتسلل منها اعداء الامة .

وهكذا انصهرت الحاجات والاهداف لتكون نظرية .. تمثل في نظرنا خلاصة التاريخ الفكرى والحضارى .. وترث افضل ما فيه .

ان نضال الوحدة العربية يعتبر الوجه المعاصر للفكر القومي الانساني ووريث افضل ما في الحركات القومية العالمية عبر العصور .

وان حركة التحرر العربي تعتبر الوجه المعاصر للفكر الديمقراطي ووريث افضل ما في مسيرة الانسان الديمقراطية من الكهوف الى عصر الذرة .

وان الطريق العربي للاشتراكية يعتبر الوجه الناصع للفكر الاشتراكي ووريث ايجابيات هذا الفكر منذ ان حلت اول اسطورة بالمساواة والرخاء وحتى احدث النظريات اليسارية الجديدة .

واذا كانت النظريات جوهرا لابد ان يتشيأ .. وان العقيدة لا توجد خارج العقائديين فأن حزب البعث العربي الاشتراكي ولد ليجد قدر الامة وليحمل نظرية الوحدة والحرية والاشتراكية وليحولها الى حقائق واقعية .

لقد استطاع الحزب ان يبلور نظريته من خلال ممارساته ومواقفه السياسية وان ينميها ويغذيها بحيث اصبحت اليوم تقف في صف اهم الفلسفات الفكرية والاتجاهات السياسية ان لم تتفوق عليها .

فهي نظرية واقعية اولا ٠٠ لانها تؤمن بالصلة العميقة بين منطوقها وبين منطوق الواقع ٠

وهي نظرية انسانية ثانيا ٠٠ لانها اكتشفت الجوهر الانساني الحي للقومية العربية ،وتجاوزت بذلك الموقف التقليدي للحركات القومية ، وربطت بنظرة جدلية بين الانسان وواقعه الاجتماعي وربطت بين صلته القومية وصلته الانسانية ٠

ولقد استطاع الحزب ، عبر نضاله الفكري والعملي ، ان يتوصل الى منظور تقدمي وواقعي للثقافة والفنون ، وكان تصوره لحرية الاديب والفنان تصورا منفتحا ومتطورا وواعيا ومرنا ، لقد آمن حزبنا دائما بدور الثقافة والابداع في التعجيل بحركة التحول الاجتماعي والسياسي والنفسي ، والاسهام بها اسهاما مؤثرا وخلاقا وقد آمن دائما ، وعبر ادبياته المختلفة ، بحرية المبدع ، اديبا كان او فنانا في اختيار الاشكال التعبيرية التي تلائمه دون اى واقع خارجي غير دافع الاستجابة لضميره ، ووعيه المتقدم ، واحساسه بالمسؤولية احساسا داخليا ، حرا واصيلا ٠ كما اكد ميثاق العمل الوطني ان ثقافة الثورة واعلامها وفنونها هي التي تنطلق من النظرة القومية الديمقراطية الاشتراكية المتفاعلة مع الثقافة الانسانية عامة والتقدمية خاصة والمنفتحة عليها » ٠ وهي التي ترتبط ارتباطا حيا بالجماهير ومصالحها وقضاياها ومشاعرها وتطلعاتها ، مع الحرص على « حرية اختيار اشكال التعبير واساليبه والحفاظ على مقومات عملية الخلق والابداع » ٠

اننا في هذه المناسبة ، نؤكد التزامنا بهذا التصور الواعي للثقافة والفن ودورهما في تشكيل حياتنا الجديدة ، هذا التصور الذى اكده الحزب في التقرير السياسي الصادر عن مؤتمره القطرى الثامن وفي ممارساته الفكرية والنضالية المستمرة من اجل حياة ثقافية فعالة وواعية وخلاقة ٠

اننا جميعا ، مدعوون الى ان نجعل هذا التصور المتميز في كل خطوة من خطواتنا : في السياسة والثقافة والادب والفن ، ومدعوون الى ان نجعل فكر الحزب الهواء الذى نتنفسه والدم الذى يجرى في الشرايين ٠

وفي هذه المناسبة ، مناسبة تأسيس حزب البعث العربي الاشتراكي في السابع من نيسان ، هذا الحزب الذى آمن بهذه النظرية العلمية ، الواقعية ، التقدمية الانسانية ، لا يسعنا الا ان نحيي قيادته الحكيمة التي قادته عبر دروب النضال التاريخي ، الوعر والمعقد ، الى ان اوصلته الى هذا الموقع المتميز من حركة النضال والتغيير في العالم ، والتي استطاعت ان تقدم الى الامة هذه المنجزات ، الضخمة في طريق التحول نحو غدها الاشتراكي ، والحر ، والموحد ٠

هيئة التحرير

الوطنية في شعر البصير

ـ ١ ـ

« البركان » مجموعة من القصائد والمقطوعات نظمها الدكتور محمد مهدي البصير قبل ثورة العشرين وبعدها « تمثل جهاده المتواضع في سبيل العرب عامة والعراقيين خاصة » (١) وقد سجل في هذا الديوان تجاربه الوطنية والقومية شاعرا ثائرا وسياسيا أمينا لمدة تجاوزت الخمسة عشر عاما كان فيها صوتا وطنيا صادقا يعتز به تاريخ الحركة الوطنية في العراق والوطن العربي . والبصير في بركانه الشعري شخصية قومية وانسانية امتازت بأخلاقيه ثورية فريدة من نوعها ، استمد مقوماتها من كفاحه المرير ضد الاستعمار ونضاله الوطني ضد الظلم والطغيان . والانسان ـ اي انسان ـ لن تكون له (**قيمة حقيقية بوصفه شخصية انسانية الا من خلال كفاحه ليكون ذا خلق**) . (٢) وتتجلى هذه الحقيقة بوضوح في الصفحة الاولى من صفحات البركان عندما يطالعنا اهداؤه بهذه الكلمات الوطنية الصادقة :

(الى الذين كتبوا صك استقلال العراق بدمائهم أهدي هذه المجموعة المتواضعة من القريض) .

ان اية قصيدة ومقطوعة في ديوان البصير لا تكاد تخلو من حس وطني واخر قومي . فالديوان ، في الواقع ، سجل وطني ـقومي لثورة العشرين الرائدة اذ كان لزاما على الشاعر (ان ينشد مساء كل خميس ـ وهو موعد انعقاد الاجتماعات السياسية الكبرى في جامع الحيدرخانة وغيره من جوامع بغداد المهمة ـ قصيدة سياسية تهز المشاعر وتثير الخواطر على الانتداب وما يستتبع من مصائب وويلات . وتذكر الناس بما كان للعروبة والاسلام في سالف الايام من مجد باهر وملك زاهر (٣) لذلك فان البحث عن الحس الوطني في شعر البصير يعني الوقوف عند قصائد ومقطوعات البركان وقفة تأمل وتحليل حسب تسلسلها الزمني المرتبط بمجموعة حوادث متعاقبة عبر عنها البركان بصدق وامانة .

ـ ٢ ـ

الارض(٤) عند البصير روح وفكر وحس يرتبط ذكرها بحسه القومي الوقاد . وتعلقه بها رمز للوطنية يجسد من خلالها شعوره الانساني في نظرته الى قضايا الشعوب الاخرى . فالحرب عنده صورة مشوهة رعناء اذا كانت تهدف الى ابادة حق الشعوب وطمس معالمها القومية والوطنية من أجل الاذلال والاستغلال والمطامع الاستعمارية ، ولكنها ـ اي الحرب ـ جهاد مقدس اذا كانت تهدف الى الاستقلال وتحرير الشعوب من الاستعمار الذي جثم على صدرها قرونا طويلة .. ان الموت هنا شهادة ، والحرب ساحة شرف ونضال ... فالارض عراقه الحبيب .. وعراقه العريق بالفكر والتراث وطنه العربي الكبير .. لابد من وثبة شعبية قومية وطنية مكثفة تسعى لطرد الغزاة اذا أرادت الامة العربية ان تحقق امالها وأمانيها في الحرية والاستقلال والبقاء . فالشعب عند البصير هو نجيع الثورة ودمها القاني ، والحرية عنده تعني سحق الاستكانة والهوان للقاهر المستبد ، والعروبة عنده مصدر الاستقلال والنهضة الحضارية ، والموت في سبيلها تجسيد صادق لحقها ... والوطنية تعني التفاني والذود عنها . تلك أخلاقية ثائر ملتزم ، وفلسفة وطني شريف ، وفكر تقدمي مناضل ، اذ ان الحس الوطني عند البصير مرتبط الارتباط كله بحسه القومي الذي لا يقف عند حدود الرافدين فحسب بل يتجاوزهما الى الوطن العربي بأسره ... لابد من ثورة تبدد سحب الظلم والاستبداد وتحرر الانسان العربي من تعسف القاهرين وطغيان المستعمرين الدخلاء . وهنا يقرر البصير حقيقة نضالية رائعة هي ان الوطنية تعني الفداء والتضحية .. لاقيمة للايمان بلا تضحية واخيرا لا معنى للتضحية اذا بقيت مجرد وهم او صورة تجريدية بعيدة عن الواقع والمنظور العملي . انها اخلاقية رائدة في تاريخ النضال العربي القومي والوطني :

د . عناد غزوان

لا يلبسن الشعب حلة مجده
حتى تطرز بالنجيع القاني
الحر من لا يستكين لقاهر
فانهض بشعبك يافتى قحطان
وادرا بموتك عن بلادك موتها
ما للبلاد سواك من قربان
ولدتك تربتها وضمك جوها
وبها نطقت مميزا بلسان
افبعد ذاك تعاف نفسك نصرها
ببيان حر صادق وبنان
ما أنت من أبنائها ان لم تكن
عنها تذود بكل يوم طعان
ايصرف الاحكام دونك غاصب
تلقى اليه يد الذليل العاني
فيسوس شعبك ظالما ويسومه
ما شاء من عسف ومن طغيان
ويصيب من خيرات أرضك ماشتهى
وتذوق أنت مرارة الحرمان
وتشيم سيفك عنه غير مسعر
حربا يشيب لهولها الثقلان
ايـن الاباء اذن ومن ذا يرتجى
لحماية الاحساب والاوطان
أولست في ديوان شعبك صفحة
فلتغد غرة ذلك الديوان
الروح والجثمان منه فحقه
أن يفتدى بالروح والجثمان) (٥)

تجري دماء الابرياء ثرة على ربوع هذه الارض الطيبة .. والارض لن تتحرر . والتربة الطاهرة لن تصفى من الشوائب والادران الا بدماء الاحرار الذين أرخصوا ويرخصون نفوسهم الغالية في سبيلها ومن اجل وجودها لهم وطنا متحررا من كل دخيل وطامع فأنت ــ أيتها الارض الحبيبة ــ كتاب مداده الدماء وسطوره الموت .. ما أروع هذه الصورة الوطنية الانسانية في تشبيهها ومجازها :

طلت عليك دماء الابرياء فكم
من تربة لك يسقيها دم هدر
بين الفضاء وامواج البحار جرت
حتى الأثير لها في وجهه أثر
تود ان ابصرتك العين كالحة
لو ان فيك لها لم يخلق البصر
ما اغبر وجهك الا احمر من علق
فكيف يملك ان يرتادك النظر
لئن وجدتك سفراء فالدما له
هي المداد وفيه الموت يستطر(٦)

ــ ٣ ــ

حنانيك ايها الشرق العربي الحبيب .. لقد اسقمتك سياسة الظالمين ، وجوعت ابناءك حيل أقطاب الدهاء من الحاقدين .. فكم من مرة دسوا سمهم الزعاف في دسمك .. قد خططوا للقضاء عليك .. يريدون هدم نهضتنا ليشيدوا على ذلك الهدم غير المشروع صرح ملك يخيل اليهم انه سيبقى شامخ الرأس مزهوا ... ولكن هيهات لهم ذلك ، وأنى يكون ... فانهض أيها الشرق وادرا بصمودك عن وحدة ابنائك وعزم ارادتك .. عن حقك الموروث في الحياة :

ولا يريدون الا هدم نهضتنا
ليبتنوا صرح ملك غير منهدم
والله ما ضربوا الا على وتر
وانما الفرق كل الفرق في النغم
لكن رحى الحرب قد دارت لتطحنهم
وهذه فرصة يا شرق فاغتنم
ان كنت لا تهتدي م نارها بسنى
فسوف تطوي الحشا منها على ضرم(٧)

تعسا وقرحا لعز يبنيه المستعمرون على رقاب الابرياء وبئست تلك النفوس المتعطشة الى الدموع

والدماء .. هذه حكمة وطنية لا تخلو من بعد انساني وتجربة مناضل عرف معنى النضال بكل صدق واباء ..

الا هدمت يد الحدثان عزا
يشاد على رقاب الابرياء
ولا بلغت مآربها نفوس
ظوامىء للدموع وللدماء (٨)

ان مفهوم الحضارة الانسانية والتشبث بحماية الشعوب والدفاع عن حقوق الانسان ضروب من العبث والاضطهاد والوان من الجور والظلم واساطير يلهو بها المستعمرون ليخدروا بها حواس الشعب الثائر ويسودوا بياض وجهه الوطني المشرق وصفاء طموحه القومي ..

(رايت أولي الحضارة قد رموها
بما يقضي عليها بالفناء
باحقاد لهم متأصلات
تغذى بالدموع وبالدماء
واخلاق اذا امتازت بشيء
فبالمسكر المقنع بالرياء
واهوال جرت متتابعات
تصب على رؤوس الابرياء
تساقط تحتها الاكواخ عجزا
وترهبها قصور الاقوياء
فان تكن السعادة ما أصابوا
ففيم تجيء نازلة الشقاء) (٩)

ان صبح الحرية والاستقلال سيولد على يد الانسان العربي الشامخ المكافح الذي مد يده بكل اباء ليصافح المجد والعلياء .. فهو ابنها وربيبها وخلاصة تجاربها ومصدر قوتها ..

(هجم الصبح عليه هجمة
تركت شمل دياجيه بدد
فقضى اذ حكم الضوء به
عن عرين الافق في نفي (الاسد)
فكأن الكون اذ تجتاحه
حملة الظلماء شعب يضطهد
وكأن الصبح اذ حرره
عربي مد للعلياء يد) (١٠)

يناجي البصير برمزية عالية « قلمه » الذي رأى فيه صديقا حميما يفهم نجواه وتأملاته وقد أضفى ببراعة فنية على هذه اللوحة الشعرية جوا نفسيا يتحسسه القارىء من خلال هذا « الطباق البلاغي » الذي يجسد فيه البصير فكرته ويكثف تجربته . فقلمه « سميع اصم » وقد تخيره « صامتا ناطقا » .. ان هذه اللوحة الشعرية تصور خلجات نفس البصير الثائرة التي تتأرجح بعنف وصلابة وترسم لنا بوضوح وجلاء حسه الوطني وثورته ضد الظلم وايمانه الصريح بالعدل ونضاله الدؤوب في سبيل الحق .. هذه هي حقيقة نفس البصير الوطنية .. حقيقة عرفها تاريخ النضال العربي والوطني .. صلابة ، ايمان ، تضحية .. فان حققت نفسه بصفاتها الاخلاقية هذه ما كان يصبو اليه فقد حققت الامنية . وان أخفقت فان ضميره يبقى حيا نقيا مرتاحا لانه سعى وللانسان ما سعى فلا لوم ولا تقريع .. فالبصير لا يعرف المساومة بحق الوطنية ولا يفهم غير لغة النضال والفداء والصراحة والجرأة طريقا للتحرير والخلاص من قيود الذل والاستعباد ..

(أعرت بياني غرب القلم
فناجيت منه سميعا أصم
تخيرته صامتا ناطقا
يقول الصواب وينشي الحكم
جرى وبهمي أثقلته
فخفت به عاليات الهمم
رأى غليان دمي فانبرى
يخفف ما اجتاحني من ضرم
فمسته من كبدي شعلة
اليه سرت عن بنان وفم
ومثلت جرح فؤادي به
فخلت المداد بشقيه دم
فان صر أوهمني أنه
تأوه عن ألم بي ألم
نقمت المظالم جهرا به
لينتقم العدل ممن ظلم
وناضلت عن حوزة الحق فيه
ليصبح منها الورى في حرم
فان كتب الفوز لي فالمرام
وان خسرت صفقتي لم ألم) (١١)

وقد عانى البصير في تحقيق ذلك ما عانى من اضطهاد ونفي وعذاب ذاتي . فشعره لا يعرف التكسبية والابتذال ولا يفهم المبالغة الكاذبة ولا يعترف بالنفاق والدجل .. فشعره يسعى الى نشر العلم والعدل بين الناس ويجسد مصائبه حكمة رائعة وتجربة أصيلة تفتح أمام الجماهير افاق الحقيقة الصريحة من أجل تحقيق موقف نضالي : وطني وقومي ينبع من اطار فكري ثابت لا تحركه الاهواء ولا تعبث به المساومة ولا يلهث وراء الاغراء المادي والمعنوي ..

(أنا الرجل الرامي الى كل غاية
يواثبني خصمي لها واواثبه
وان تقف الايام دون مقاصدي
فبالجد يعطى منتهى الفوز طالبه
. . . .
. . . .
عسى ان يهز الشرق صوتي برنة
تحركه حتى تميد جوانبه
أؤمل نشر العلم والعدل في الورى
أذلك مما لا تسوغ عواقبه
تقول رجال انما هو شاعر

فماذا الـذي توحي اليه رغائبه
ولا وأبـي لا يحفظ لشـعب مجـده
وشـاعره جهـلا يضـاع وكاتبـه
ومـا أنـا من يزجي القريض بضاعة
فتلزمه مـدح الكريم مواهبـه
بلـى كـم نطقت الشعر فصلا أقوله
فيكبره من حنكـة تجاربـه
وأطلعت في أفـق النهى منه حكمـة
فلم يتقـدم صادق الفجر كاذبـه
وعنـدي أيـادٍ للزمـان شـكرتها
وان عركـت بالغمـز عـودي نوائبـه
فابلـغ ما يـروي الـرواة لشـاعر
من الشـعر ما أملت عليـه مصائبه)(١٢)

— ٥ —

يؤلف حب الوطن عند البصير ظاهرة من أوضح واصدق ظواهر نضاله وأخلاقيته الثورية . فهو فـي قصيدته (اطلاق وتقييد) يحدد أبعاد هذه الظاهـرة بالخصائص والسمات التالية — من خلال تجاربه وعمق نظرته وشدة تعلقه بتربة الوطن — الوطنية حق يفرض وجود الحب في الذات ، ذلك الحب الذي لا يقف عند مشاعر وعواطف سطحية او شكلية بل يسمو الى الايمان به فكرة وفلسفة تحتم التعضيد والتأييد . وقد يصل حب الوطن عند البصير الى درجة العبادة وهو عقيدة مخلصة . فوطنه مؤهل لان يتبوأ في وجدان البصير وأمثاله من الوطنيين المخلصين هذه المكانة المقدسـة .. فهو مهد التشريع ، ومنار العلم ، وابو العمران ، ورائد الاصلاح ، بيد ان عبث الايام وما اعتوره من تداع حسر عنه هذه الاصالة التي كـان يتمتع بها تراثا وموقعـا حضاريا معروفا في خارطة العالم ... فلا بد من انتفاضة وطنية وشعبية وقومية قائمة على العزيمـة والارادة والتصميم لترد له اعتباره وتحرره من قيود المستعمرين وتجدد شبابه وتعيد اليه كرامته ونضارته ولكن ليس بالقول العابر المجرد . بل بالقوة والوحدة النابعة مـن عزيمة شعبية ... لا بد ان يتحطم القيد ولا بد ان يقهر الظلم ، ولابد ان يشرق فجر الحرية والاستقلال والرخاء على هذا الوطن الحبيب ليتبوأ مكانه الحضاري الجدير به ... فشمس معارفه لن تأفل ، وعدالة قضيته لن تموت ما دام وراءها شعب وثاب وايمان صادق بالنضال وحب أصيل للثورة ، وارادة تقهر حتى المستحيل ! ان الثورة ضد الظلم والاستبداد تنطلق عند البصير من حب الوطن لتعود اليه بقيم البناء والرخاء . البصير في هـذه الرائعة الوطنية مثال واقعي ومثل أعلى للالتزام والثورة الجماهيرية والوطنية ببعديها القومي والانساني .. ان هذا الحب للوطن عند البصير مبدأ مقدس . وجـدان ينبض بالحركة وقلب يخفق بالحنـان ويدعو الـى العدالة ، وعاطفة تتألق فيها الحماسة رمزا رائعا من رموز الوطنية والاخلاص ، وعقل يدرك ابعاد العقيدة بوعي وثبات . وروح مجاهدة تخلق العزم وتلتزم بالحزم في الدفـاع عن الوطـن بكـل قيمـه ومثله وحقـه في الوجـود الانسـاني :

(وطنـي والحق يؤيـده
أصـفيه الحـب وأعضـده
اهـواه ولـولا مبدعـه
لجهـرت بـأني أعبـده
مهـد التشريع ومنبتـه
ومنـار العلم وفرقـده
وابـو العمـران وحاضنه
ومنظمـه وموطـده
كم في الاصـلاح لـه أثـر
مـا زال الكـون يمجـده
عبثـت ايـدي الايام بـه
فانهـار ومـا شـادت يـده
وتقلص ظـل سـيادته
وعليـه تغـلب أعبـده
لـكن عزائمنـا انتفضـت
فنبـا بالراقـد مرقـده
ولسـوف نهب لنصرتـه
فنحـرره ونجـدده
ونعيـد اليـه كرامتـه
وبحـد السـيف نحـدده
سنهز الشـعب ونوقظـه
ولدفـع الظلـم نوحـده
ونحطـم قيـد مذلتـه
وبنشـر العـدل نقيـده
اشـقته سـياسه مضطهـد
سـتقلص عنـه فنسـعده
سـتدر منابـع ثروتـه
والعيش سـيعذب مـورده
سـتنير شـموس معارفـه
والسـعد سيزهو فرقـده
سـيصوغ العـدل لدولتـه
تاجـا والله سـيعقده) (١٣)

— ٦ —

تمثل مقطوعة « مـاء الحياة والدم » (١٤) الظاهرة الوطنية الثانية في أخلاقية البصير الثورية الا وهـي التضحية في سبيل الشعب . ان أي نضال وطني وكفاح قومي في نظر البصير لا يخضع للتأييد الشعبي او التجربة الجماهيرية لهو نضال وهمي بل صورة من صور النضال التجريدية والمرادفة في الواقع للنظرية . فالبصيـر لا يعترف الا بنضال الشعب.. ان موت الاحرار واستشهاد المناضلين في سبيل الوطن هو بعث الحياة في الشعب . وقد أبدع البصير في رسم هذه الصورة الفنية حـين

طابق بين الموت والحياة مطابقة جدلية تهدف الى تجسيد حسه الوطني وتجسيم موقفه القومي من قضية الكفاح حين جمعتها لفظتا « ماء الحياة »و « الدم المراق » :

(أنا والله لا أرى دون قومي
من ذعاف المنون احلى مذاقا
ان سكنت الارماس من دون شعبي
شاد لحدي لمجد قومي رواقا
مت ليحيى يا حر بعدك شعب
ظن منك الصدق الغريب نفاقا
ما اضعنا كياننا فسقطنا
لو حفظنا بدورها الاخلاقا
تلك حرية البلاد عروس
فسلوها قبول نفسي صداقا
اين منا ماء الحياة اذا لم
نسق عطش الضبا دما مهراقا) (١٥)

ـ ٧ ـ

تمثل « باعث الغضب »(١٦) ـ وهي القصيدة التي نظمها البصير ارتجالا في ١٧/ أيار /١٩٢٠ في حفلة افتتاح المدارس الاهلية الابتدائية في بغداد وهي اول حفلة سياسية ثورية اقيمت ببغداد تحت ستار العلم ـ الظاهرة القومية ـ الوطنية في اخلاقيتهالثورية . انه يدعو فيها الى الوحدة العربية التي تحقق الاستقلال ويقرر فيها البصير مجموعة حقائق ثورية يعرضها باسلوب خطابي تقريري لانه يهدف الى خلق الحماس وتوحيد الهمم وبعث الروح القومية في الشعب العراقي لينهض .. ليثب .. ليتمرد .. لينتفض .. واخيرا ليثور .. ولكن لا ثورة بلا فكر ، ولا استقلال بلا تضحية .. ولا مجد بلا فداء ..

(يا صاحبي وهذي الضاد قد جمعت
أبناءها والعلى منهم على كثب
أيقدمون وهم أحمى الرجال حمى
أم يحجمون وهذا أكبر العجب
فلا صغار اذا هم دونها ثبتوا
ولا فخار اذا ألووا على رهب
ولن يصان لليث الغاب مربضه
من الذئاب لو ان الليث لم يثب
ولا ألوم قويا في تنكره
ان قال : لا حكم الا في يد الغلب
لكنما كل ذمي للضعيف اذا
رام الحياة بلا كد ولا تعب
لقد بليت بأقوام تكاشرني
وللضغينة خبل غير مقتضب
اني تبينت ما تخفي ضمائرهم
وكيف يخفى لهيب النار في العشب
لألعبن لهم أدوار منتبه
حتى يفرق بين الجد واللعب
ولا حياة لنفس لا يحركها
الى الحماسة يوما باعث الغضب
لا حق للمرء في مجد يحاوله
ان شح بالنفس او ان ضن بالنشب(١٧)

يرفض البصير بإباء السلام القائم على الحق المهضوم .. انه استسلام يمقته ويحقد عليه .. انه يعشق السلام نتيجة حتمية من نتائج النضال والكفاح واعلاء كلمة الحق وصونه عن طريق الشهادة والتضحية

(وقالوا : نراك تحب السلام
ولا تكره الموت دون الوطن
فقلت : وهل يستطاب السلام
أو العيش والحق لما يصن)(١٨)

ان وثرة الشعب ونقمته وغضبه يعني استرخاص النفس في سبيل الوطن فلا خوف من منفى ، ولاتردد من صعود المشانق .. فالمنفى يصير عندئذ وسام فخر للنضال وصعود المشانق يعني أروع صورة من صور التضحية والاستشهاد والخلود الوطني ـ القومي ..

(غضبنا فقمنا ثائرين لغاية
تهون المنافي دونها والمشانق
ورددت الاجواء قصف زئيرنا
فردت عليه بالدوي البنادق
فهل تنطلق الزوراء وهي أسيرة
وتسكت عما تبتغيه المناطق)(١٩)

ـ ٨ ـ

« باعلم »(٢٠) قصيدة ثورية متوهجة تصور البصير ثائرا متمردا وصوتا ناقما جريئا .. يأبى هذا الوطني الغيور على نفسه من اشفاق الاخرين عليه .. يريد كسر غل عنقه بجهاده ولا يسلمها الى اطواق المستعبدين .. يأنف بشمم ان تحل وثاقه يد آسره .. فثورة شعبه كفيلة بحل وثاقه ووثاق الثائرين من أمثاله .. انه يموت في سبيل رفاقه المناضلين .. ما أروع هذه التضحية التي تمثلت في البصير فلسفة وسلوكا اجتماعيا وصورها وجدانا وفكرا ، وعبر عنها شاعرا وفدائيا يستمد فلسفته الثورية من روحه القومي ، من تراث أمته العريق ، من ملاحم نضالها الرائد .. ان الدم العربي الذي يغلي في شرايينه وأوردته يدفعه الى الثورة والغضب والموت في سبيل الوطن والامة العربية حيث يمهد الى خلق العاصفة الثورية وتجديد الهزة الشعبية والتطلع الى المجد والخلود والاستبسال من اجل الحرية والاستقلال .. هذه هي ظاهرة « الموقف الثوري » في أخلاقية البصير واضحة جلية دونما زيف أو نفاق يقررها حقيقة واقعة بعيدة عن التكلف والاصطناع ، يراها رؤية واقعية من منظور مناضل مجرب . فلا يتردد ولا يخاف ولا يساوم .. لِمَ يتردد ؟ وهو ابن الثورة ولسانها الصارم . ولِمَ

يخاف ؟ وهو ربيبها وابن تراثها ، وخلاصة تجاربها ، ولِمَ يساوم ؟ وهو المؤمن بحقها ووجودها .. فالسجن والتشريد والنفي والاعدام صارت معجمه الثوري وصاغت جملته الوطنية المعبرة وخلقت جذوته الشعرية القومية ..

(ليحطم المستعبدون قيودهم
فالجور أيأسهم من الاعناق
ولسوف اكسر غل عنقي جاهدا
أن لا اسلمها الى الاطواق
فاشق من أسري علي تكرم
يد آسري فيه تحل وثاقي
واذا كفتك القيد رأفة آسر
خلفته عندك منة الاطلاق
انا يا رفاقي لا أريد سلامتي
فتذكروني ان هلكت رفاقي
ان لم تعش نفسي الابية حرة
فلأسعين بها الى الازهاق
لأجاهرن بما تجن ضمائري
وليكثرن وسائل الارهاق
ولأصعدن الى المشانق نازلا
لثراي أو أطأ السها ببراق
غضبت لي الاجداد في أجداثها
لما شربت الهون مر مذاق
فلأثلجن صدورهم بمواقف
يشهدن أني طيب الاعراق
وغلى الدم العربي فيَّ فواجبي
تضميخ مجدي بالدم المهراق
لأسددن الى العدو شواردا
كالموت ما لطريدها من واق
ولتعصفن به شقاشق منبر
تسري من الاعماق للاعماق
خطب تهز الشعب هاتفة به
ليهب هبة ناهض سباق
ويثور مشبوب العزيمة معلما
والنصر فوق لوائه الخفاق
متطلعا للمجد مفتديا له
أزكى النفوس وأنفس الاعلاق
مستبسلا والهام تحصدها الضبا
حصد الخريف ذوابل الاوراق
يبغي الحياة بثورة في ظلها
يلقى الحمام بفرحة المشتاق
متكاتفا رغم المكايد واثقا
بعزيز نصر الواحد الخلاق) (٢١)

– ٩ –

تتألف معلقته الوطنية (لبيك ايها الوطن)(٢٢) من **واحد وثلاثين بيتا نظمها الشاعر قبيل اعلان الثورة** وطنية كبرى في جامع الحيدرخانة ببغداد . تمثل هذه العراقية في ٣٠ حزيران ١٩٢٠ ، وانشدها في حفلة القصيدة « حب الوطن » عند البصير اصدق تمثيل وتجسد فلسفته الوطنية بكل ابعادها : القومية والانسانية . وهي الظاهرة البارزة في اخلاقيته الثورية كما يصورها لنا بركانه الشعري .

تتألف هذه اللوحة الفنية من عناصر وطنية قلما تنفرد بها قصيدة عربية اخرى : الايمان بالوطن مبدأ مقدس .. الخيانة مرض خطير بل سرطان خبيث يجب ان يجتث من الجذور – وقد عبر عن هذا الداء بهذه الابيات مشخصا علته :

(أبت الوفاء فحاربت أوطانها
فئة تحدت شعبها فأدانها
وتوسمت في الغرب أعظم قدرة
فتطامنت تلقي اليه عنانها
صغرت فاكبرت المنافع وارتضت
حفظ النضار فضيعت وجدانها
ليس المحارب للبلاد عدوها
لكنه من انجبته فخارها)(٢٣)

فالموت في سبيل الوطن شهادة وفخر يتمناهما البصير ... انه يسعى الى الموت بكل جوارحه وانفعالاته ومزاجه كي يتحد جسده المتواضع بتربة وطنه الغالي اتحادا وفناء لم يصل مستواهما الاتحاد والفناء الصوفيان :

(أغار عليك يا وطني هياما
كما غار المحب على حبيب
ولم أنظر الى اعداك الا
كما نظر المشوق الى رقيب)(٢٤)

انه اتحاد فكري قائم على الايمان والتضحية من أجل الواقع في حاضره ومستقبله .. من اجل الوطن في محنته وطموحه .. تعلقه بالوطن التزام ثوري يتجلى في هذه الصور الفنية المتتابعه وقد رسمتها يد شاعر مبدع . يطابق حينا عندما يحاول تجسيد المعنى وتكثيف الحماس الوطني فينساب به انسيابا عفويا هادئا حين يقرر حقيقة ويهمس بحزن وألم حين يكشف عن استبطانه وتتوهج حماسته وخطابيته حين يدعو الاحرار الى الثورة لينتهي بعد كل ذلك الى الحقيقة الوطنية مشرعا لنا قاعدة النضال المثلى : ان المشانق والسجون والمنفى هي الحصن الاشم دفاعا عن الوطن ، ومنطلقا للثورة العربية ..

(ان ضاق يا وطني عليَّ فضاكا
فلتتسع بي للامام خطاكا
اجرى ثراك دمي فان أنا خنته
فلينبذني ان ثويت ثراكا
بك همت بل بالموت دونك في الوغى
روحي فداك متى اكون فداكا
لك قد خلقت وفيك منك وكل ذا

يقضي عليّ بانني ارعاكــــا
ثق أنني بهـواك بـاذل مهجتـي
ما كـان أرخصها ومـا أغلاكـا
ولقــد علمت بـأن داءك معضـل
وبفضل تجربتـي أصـبت دواكـا
خفف رثـاءك لـي فاني واثـق
ان لا تشـح منيتـي بمناكـا
واهدأ فصوتـي حـين ارسـل انه
متمـوج طربـا وان أشـجاكا
واحمـل وسما فـوق صدرك من دمي
مـا كان أحـلاه اذا حـلاكا
ويـروقني ان الجـراح تضاحكت
في جسـمي الدامـي وان أبكاكـا
ولئـن فـزجت دمـي بدمعك سـائلا
فلقـد وفيت ومـاعدمت وفاكـا
مـاذا علي وما خسـرت مكانة
اني أمـوت لكي أصون حماكـا
. . . .
. . . .
لنشـيدن من الجماجـم والطـلا
حصنا اشم به نرد رواكـا(٢٥)

ولا ينسى البصير ان يذكّر المستعمرين الدخلاء بلهجة ثورية ان سخط العرب وانتقامهم يعني الايمان والصدق بحقوقهم والتفاني في سبيلها والتضحية من أجلها .. فالارض العربية في سخطها وانتقامها يغذيها دم الاحرار وتجري في عروقها وثرة لابد ان تنتصر بدمها وقلمها الثائرين ..

(وعلمتكم ضـبانا أننـا عـرب
اذا سخطنا علمنا كيف ننتقـم
يا تربـة الوطـن المحبوب هاك دمي
فسؤدد الشعب أن يسقي ثـراه دم
ان قصرت بـي من دون المصال يـد
فلا يقصر من دون المقال فـم) (٢٦)

يؤمن البصير بشرف المبدأ الذي يؤلف عنده جانبا مهما من جوانب موقفه الثوري . فموقفه لا يعرف الا الثبات والاستقرار ولا يولد الا من خلال الكفاح المسلح والوحدة العربية حيث يتحقق النصر للثورة ..

بـين الاسـنة والقواضـب
شـرف المبادىء والعـواقب
. . . .
. . . .
ظنـوا العـراق فريسـة
وقـد التقت فيهـا المخالب
ورأوه حـر الـرأي عـف
القصد محتـرم المذاهـب
وسـعوا لشق صفوفـه
مكـرا فكـان السعي خـائب
. . . .
. . . .
لنحـررن بلادنـا
بشـبا المهنـدة القواضب
ولنهـزمن جيوشـهم
وابيـك ان الحـق غـالب
أيضـام شـعب باسـل
جـم المآثـر والمنـاقب
صـعب الشكيمة صـادق
بجهـاده سـامي المواهب)(٢٧)

ان الحس القومي واضح الرؤية عميق الجذور عند البصير في منظوره الوطني فهو مؤمن بالوحدة العربية طريقا للتحرير والاستقلال .

(بـين الحجاز ومصـر أي قرابـة
نسـب العـراق لهـا معا والشـام
رضـعت طرابلس العـزيزة درهـا
صـفوا فما يتلـو الرضـاع فطـام
ولهـا مراكش والجزائـر تنتمـي
وبظلهـا للتونسـي مقـام
مـدت على العـرب الكرام جناحها
وتشـابكت منهـم بهـا الارحـام
فلئن تـآلف جمعهـم وتناصـروا
عـادت لهـم بجمالهـا الايـام)(٢٨)

ان هذه القرابة هي روح النضال ومصدر فكره الوطني عندما يعبر البصير بصفاء وواقعية عنها بهذين البيتين اللذين يصوران تفاعل الحس الوطني والقومي في ذاته الثائرة تفاعلا لا يؤمن بالثنائية ولا يقبل التفرد..

(ليس العـراق سـوى بيت أقيم بـه

وانما اسرتي أبناؤه العرب
وما بنو الضاد في كل البلاد سوى
سراة أبناء عمي حين انتسب)(٢٩)

فالعرب روح الشرق ولا يصلح الشرق حتى يفلح العرب، فهم الامة المناضلة ، العريقة بقيمها الانسانية وتراثها الفكري الذي طعم حضارات الانسان المعاصر بأكثر من رافد من روافد تجاربه والعراق الحبيب قلب الامة النابض بالحركة والحياة . ان استقلاله يفرض علينا التضحية والفداء .. فدم احراره ، ونضال أبنائه ، وطيب تربته رموز وطنيته الشامخة حين يعانق أمته العربية بإباء وشمم ..

(لا يصلح الشرق حتى يفلح العرب
لانه كرة فيها هم القطب
ان سالموا فحياة الشرق هادئة
او حاربوا فهناك الويل والحرب

. . . .

أما العراق فتحميه أسنتنا
وماؤه بدمانا اليوم مختضب
لتضمنن لنا استقلاله مهج
تحت السيوف من الاحرار تغتصب
لتجرين مياه الرافدين دما
فاليوم ورد المنايا فيهما عذب

. . . .

انا مع الحق نحميه وننصره
الا يتم لنا في ظله الغلب) (٣٠)

ان ايمان البصير بالوطن لا تحده حدود ولا يقف عند بعد معين .. انه ضرب من الايمان المطلق بحق الوطن فله نذر نفسه .. ومن اجله سجن ونفي .. وفي سبيله أحب الانسانية وقدس النضال ومجد العدالة.. تظهر هذه الرؤية الوطنية في (نشيد الثورة)(٣١) الذي نظمه تجربة تخلق الاحساس وتفجر الحماس في الذات الوطنية ..

(اطلبي مجدك يا أرض العراق
فعليك الدم والدمع يراق)

ـ ١٠ ـ

وقف البصير ضد أعداء الوطن والامة العربية وقفة شاعر صامد صريح . فكان شاعر ذلك الموقف الوطني بحق وكان موقفه ينطلق من ايمانه بدعوة وطنه له .. تلك الدعوة التي لم يتردد قط من تلبية ندائها مجاهدا وخطيبا .. وحين عاد يجمع حصاد ذلك الموقف انتهى به المطاف شاعرا مفكرا ذا خبرة وتجربة :

(كافحت اعدائي ولست بواثق
ان النجاح مقدر لكفاحي
لكنما وطني دعا فأجبته
وابيت للباغين خفض جناحي
ونهضت بالخطب الفصاح مدافعا
عن حق شعب في الحياة طراح
ولئن رجعت بغير ما أملته
ونزعت في يد قاهري سلاحي
فلقد افدت من المصائب خبرة
ستكون عند العود سر نجاحي)(٣٢)

فقد عاهد البصير قومه من غياهب السجون على الجهاد . وعهد الوطن بالنسبة له مثل رفيع من مثله العليا التي آمن بها ، ومن أبرز قيمه الاجتماعية والاخلاقية التي امتزجت بسلوكه انسانا عربيا ثائرا يحب وطنه لدرجة التقديس والمثالية :

(عاهدت قومك ان تجاهد دونهم
ان الكريم على العهود أمين
فأقم على العهد الذي اعطيتهم
واثبت فانك بالثبات قمين
واصبر فكم غمزت قناتك من يد
فاذا بها صماء ليس تلين)(٣٣)

تأمل أيها القارىء الكريم ابياته التالية ـ بنوة بارة ـ (٣٤) بعمق لتعرف مدى تعلق هذا الانسان الفذ بتربة وطنه . انه تعلق لا يوصف بل يحس ، ويستبطن فكرة وطنية وقيمة اخلاقية ومثالا ثوريا :

(امي بلادي قد ربيت بحجرها
وغذيت من بر لها وحنان
ما كان يجري في عروقي من دم
لو لم أكن منها رضيع لبان
افلا ألبي في الخطوب نداءها
وأذود عنها طارق الحدثان ؟
أنا ضنوها والله يعلم أنني
سأذب عنها في يدي ولساني
اوليس حقا أن أفدي تربة
ستضم في أحشائها جثماني)

رحم الله البصير فهو الذكرى وهو الدرس الوطني .

* ان الكلمة التي القيت في الاحتفال التابيني هي جـزء مـن هذا البحث وقد نشرتها جريدة الثورة الغـراء بعددها ٢٢١٦ الصادر يوم الثلاثاء ٢٨ تشرين الاول – ١٩٧٥ في صـــفحتها الثقافيةوقد قدملها محرر الصفحة بمايلي: ((مساءيوم الخميس ٢٣ – ١٠ اقيم احتفال تأبيني على قاعة ساطع الحصـــــري بكلية التربية لمناسبة مرور عام على وفاة الدكتور محمد مهدي البصير فقيد الوطنية والادب الثوري ، وقد حضر الاحتفـال عـدد كبير من طلاب الفقيد اساتذة اليـوم ، وجمع غفـــير من اصدقائه ومحبيه والمعجبين بشخصيته ... لقد كـــان الاحتفـال مناسبة للحديث عن وطنية الفقيد وأدبه الثـوري والتزامه بقضايا الوطن والامة وعبرة للاجيال يخلقها رجـل عصامي بصير .. كان لـه شـان في التاريخ النضالي لهــذا الشعب . وان الصفحة الثقافية في الوقت الذي تثمن مثـل هذه المواقف ، تنشر واحدة من الكلمات التي القيـت فـي هــذه المناسـبة ..))

١ – البركان ، المقدمة ، ص٥ .
٢ – البرت اشفيتسر ، فلسفة الحضارة ، ترجمة د . عبدالرحمن بدوي ، القاهرة ، ١٩٦٠ ص٤
٣ – البركـــان ، ص٥ .
٤ – البركـــان ، قصيدة ((مصير الارض)) ، ص٨–١١ .
٥ – البركـــان ، ص ٩، ١٠ ، ١١ .
٦ – البركان ، قصيدة – يا أرض – ص١٢ ، ١٣ ، ١٤ .
٧ – البركان ، قصيدة – وهذه فرصة يا شرق فاغتنم – ص١٥ ، ١٦
٨ – البركان ، قصـيدة – لمــاذا – ص١٧ .
٩ – البركـــان – قصيد نازلة الشـقاء – ص١٨ .
١٠– البركان – قصيدة عربي مد للعليـاء يــد – ص١٩ .
١١– البركـان – نجـوى القلـم – ص٣٥ .
١٢– البركان ، مـع البـدر ، ص٣٨ ، ٣٩ .
١٣– البركـان ، اطـلاق وتقييـد ، ص٤٠ ، ٤١ .
١٤– البركـان ، ص٤١ .
١٥– البـركان ، ص٤١ .
١٦– البـركان ، ص٤٢ – ٤٣ .
١٧– البـركان ، ص٤٢ ، ٤٣ .
١٨– البـركان ، ص٤٤ .
١٩– البـركان ، ص٤٥ .
٢٠– البـركان ، ص٤٦–٥٠ .
٢١– البـركان ، ص٤٨ ، ٤٩ .
٢٢– البـركان ، ص٥١ – ٥٤ .
٢٣– البـركان ، ص٦٢ .
٢٤– البـركان ، ص٦٦ .
٢٥– البـركان ، ص ٥١ ، ٥٣ ، ٥٤ .
٢٦– البـركان ، ص ٥٧ .
٢٧– البـركان ، ص٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ .
٢٨– البـركان ، ص٩٧ .
٢٩– البـركان ، ص ٩٨ .
٣٠– البـركان ، ص٦٣ ، ٦٤ .
٣١– البـركان ، ص٦٥ .
٣٢– البـركان ، ص٧٢ .
٣٣– البركـان ، ص ٧٨ .
٣٤– البـركان ، ص١٢٠ .

قراءة للفضاء وللأرض قراءة



محمد عفيفي مطر

- ١ -

الشمس تـاج ،
والسماء مملكة مرسومة فوق مرايا الارض
ما بين المحيطين .
السما عرش مضيء ، ورق الارث عصا الحكـم ،
وشعبي عدد الذر ورمل الصحراء
كرة الافق سرير ليلة الحلم ،
وشعبي أمة مكتوبة ما بين ماءين .
استرحت الان
هذا الحلم يأتي :
فأنا أسمع ايقاع دمي ، الارض قباب امراة .
والحلم يأتي :
رعدة خالقة تجرف أعضائي
: ينابيع دم أم ظمأ يطلع في النخل - أنا - أم
طينة الرعد وحلم الطيران ؟!
الشمس تاج .. والسماء مملكة مكتوبة في الرمل أو في
الحجر

يا ناقة رائمة بين نياق المطر
لا تهدئي .. وانتظري
لا تنزلي يا شمس
رأسي طري مائع .. والارض ينبوع دم بين الفضا
والشجر
والشمس تاج باحث عن قامة ورأس ..

- ٢ -

الارض مملكتي .. كنت في طينة الامر بين المياه وبين
الظلام الالهي مضطجعا أتنظر صلصلة الجرس - رشح
الجبين
وبين الرؤى والنعاس تخايلني امراة وتكاشفني . في فضاء
التذكر .
كان العقاب الالهي يرفع أجنحة الضوء من اخر الغمر
شيئا فشيئا .. فأغتصب الماء والطين.. وامرأتي تتكشف
تحت فضاء التذكر ..
وقت النبوة يفتح أوراقه ، يستدير على أول الليل
والخلق يصعد تحت جناح العقاب الالهي .. تأمرني
امراتي بالزيارة ..
والسيد المستقر على نخلة الشمس يفتح كفيه لي :
يا هلا ..
الارض مملكتي والمفاتيح مكتوبة (كنت بين الرؤى والنعاس)
يؤرخ لي شجر وغيوم هي الخطوات المليئة بالماء ،
مملكتي الارض سجادة وخيول من الحلم ترعى ..

- القاهرة -

البحث عن الفن القومي من وجهة نظر إجتماعية

شوكت الربيعي

يعتبر مطلع القرن العشرين بداية عهد جديد للانسانية في معانيها الحضارية ، العلمية والثقافية ، السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفنية ، وخاصة في الفترة الواقعة بين اوائل سنواته وبين فترة الحرب العالمية الثانية . حيث ظهرت على صعيد الاتجاهات الفردية والجماعية كشوفات فنية ، تقنية وفكرية ذات مساس جوهرى بالوضع الانسانى المعقد بسبب هزات الحربين العالميتين ، الاولى والثانية .

والحقيقة ان التجارب التى تمخضت عن تلك الفترة لا تعد حصيلة عنها . انما جاءت ضمن المتراكمات الثقافية لفترة اطول بكثير من الحصر الزمنى انف الذكر ، ولم تكن تمثل مشاريع هذا القرن وحسب ، بل هى رؤية ممتدة بعيدا في الاتجاهات التقليدية السابقة وبقدر الرجات العنيفة التي تعرض لها الفنانون ضمن حركة التاريخ الطبيعى مضافا اليها العوامل الجمالية في الاثار البدائية الموروثة عن تاريخ افريقيا وشرقي آسيا والحضارة الفرعونية على امتداد الأسر الثمانى عشرة ، وحضارة وادى الرافدين .. وليس من شك ان اهتمام الفنانين بذلك الكنز الهائل من مادة الحضارة الانسانية عبر تاريخها الزاخر اكسب اغلبيتهم ، وعيا جماليا واستنهاضا لهذا الوعى ، لم يالف العصر له نزوعا .. كان الاهتمام بالجانب التاريخي وتطور علاقات الفنون فيه واستخلاص العناصر او الخصائص الاساسية في اعمال القرون الوسطى والفنون البدائية وما احدثه التنوير الميثولوجي ، كل ذلك كان بمثابة نبوءة عرافين اذكياء بقيم الفن الحديث . وقد اصبحت تلك الخلفية وثيقة عصر الازمة الحضارية في عهودها البرجوازية والراسمالية والاشتراكية ايضا لانها وضعت الاخيرة ازاء صراع من نوع جديد : بين الزخم الهائل من القضايا المتطاحنة في العالم الراسمالى وبين القضايا المستجدة خلال جدلية التاريخ وصراعاته المتداخلة اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا .. والفن جزء من هذا التحول التاريخي ولا يمكن فصله او تجزئته . وحلول المفهوم الاشتراكي ينبغي ان يضع تصورا خاصا للفنون حتى لا يحدث ثمة تضارب اساسى بين الفكر الاشتراكى وبين تطبيقاته خلال الفن ولو ان هناك بعض انواع الممارسات يضحى بها دائما في الفن وفي الحياة بوصفها عقبة في سبيل قيم اخرى مرغوب فيها اكثر من التى ضحى بها في الوقت نفسه .. وان اى تحول لابد وان يحمل ضمنا ملابسات ومضاعفات واحداث وتصورات متناقضة

وافقية احيانا تعرقل من عملية التطور والنمو باتجاه التحول الاشتراكي . كما تغيرت من قبل المفاهيم الجمالية ازاء الفن قبل الانطباعية وبعدها ثم تغيرت وسائل التعبير الفنية وتعددت الممارسات الجمالية بعد الحرب الاولى .. وكان ضمن هذه الاكتشافات ، الاتجاه الوحشي الذي يعتبر الفنان « هنري ماتيس » (١٨٦٩ ـ ١٩٥٤) فيه دعامة فكرية محركة ، وهو الفنان المنقب عن مجاهل جديدة في القيم الفنية غير مكتشفة ، بوعي جوهري وباتجاه نحو الافصاح عن مسعى اسلوبي خلال اللون .. كذلك ظهر الاتجاه التعبيري الالماني الذي يبحث عن هندسية الاشكال الطبيعية .. بعد ان كانت لوحات (بول سيزان ١٨٣٩ ـ ١٩٠٦) حافزا لهم في مراقبة البناءات الهندسية المرنة المتجهة نحو نقطة متمركزة في موضع اللوحة كما في لوحاته (المستحمات) وقد انعطفت ملامح هذا الاتجاه الى التجريدية بوحي من الفنان دو تشامب وبيكابيا ..

ان استمرارية الاشكال الغريبة في الاثار قد تركزت هذه المرة في انتاج المستقبلية الايطالية أما جماعة الفارس الازرق « فقد طورت الفن المجرد » ومنهم الفنان فاسيلي كاندنسكي وفرانس مارك وبول كلي واوغست مايكي . ثم ظهرت التجريدية في اعمال العديد من امثال « كوبين » من النمسا وفرانس كوبكا من براغ والاورفست روبرت ديلوني وبيت موندريان من هولنده في حين تزعم «ماليفيج» ـ ١٨٧٨ ـ ١٩٣٥ في (الاتحاد السوفيتي) الحركة المتعالية ، التى ساهمت كثيرا في التجريدية .. وفي عام (١٩١٦) ظهرت الدادائية كحركة استنباط ذكية (سعت الى رفع الحدود بين الفنون وتخطى طبيعتها النوعية : في الادب محاولة لتجاوز الكلمة واحيانا الغاؤها .. وفي الموسيقى تجاوز النوطة وادخال الضوضاء والاصوات اللاموسيقية .. وفي الاعمال التشكيلية ، تجاوز الجنفاصة وعناصر النحت المتمثلة بالرخام والخشب ، واكثر من ذلك محاولة ايجاد لغة عامة مشتركة) خلفتها الحركة السريالية في الادب كحركة رافضة لكل التقاليد والاساليب العتيقة ابتداء من عام (١٩١٩) ، والى فترة نضوج محتواها فوق الواقعي عام ١٩٢٥ ثم لغاية اقامة المعرض المهيب للسرياليين عام (١٩٣٨) يقول هوغوبال ـ وهو اشهر السرياليين ـ اخذ الانسان يختفي تدريجيا في الرسم ، ولم تعد الاشياء تظهر على اللوحة الا على هيئة مجزاة . وهذا دليل على ان السيماء البشرية باتت قبيحة وبالية . وان الاشياء المحيطة بنا اصبحت مبعثا على الاشمئزاز . والخطوة التالية هى ان على الشعر ان يتخلى عن اللغة مثلما تخلى الرسم عن الاشياء للاسباب نفسها » ..

واننا وان نختلف من حيث الجوهر فيما طرحته السريالية في سيمائها العام الا انها كانت في اعمق معانيها طريقة ونهجا يمكنهم ان يتقبلوا بها احاجي الوجود ويتعلمون في حياتهم اليومية التسامى عن العجز والانهزامات والتناقضات والحرب ، وخاصة الحرب العالمية الاولى التي عانى الشعب العربي منها الكثير من التوترات المتواصلة والتصدعات الاجتماعية والاقتصادية بسبب طبيعة الوضع السياسي القائم بعد ضمور الامبراطورية العثمانية وما رافق ذلك من ضعف وتدهور في العلاقات العامة بينها وبين سائر اقاليمها الممتدة الاطراف والتى لعب العامل الجغرافي دوره في تفككها .

ـ ٢ ـ

ان ارتكازنا السابق على الخلفية التاريخية للتجمعات الفنية في اوربا استهلالا للدخول الى الوضع الاجتماعي بما فيه التجمعات والتكتلات الفنية من وجهة نظر سوسيولوجية لتشفع في الحديث ايضا عن ابرز الجماعات الفنية في العراق .

ان عملية الصراع في العامل الاجتماعي لا تنفصل في اثرها عن بقية العلاقات السائدة ومنها الفن .. ومن هنا فان اية دراسة تعنى بتطور اى اتجاه ثقافى وليست خالية من مسبباتها ينبغى ان تبدأ من هذا المفهوم اذا شئنا التفسير العلمي وتوخينا دقة المعلومات .. وقد ولد رواد النهضة الثقافية والفنية الحديثة في هذا الزمن وتفتحوا على الحياة في فترة حرجة ، حيث تعصف التفجرات الداخلية بمعتقدات الناس وطبائعهم وتقاليدهم ..وكان اثر ثورة الثلاثين من حزيران (١٩٢٠)عميقا في مجرى تعاملهم اليومي في المقاهي والمساجد والبيوت وكان مردود ذلك في ذوات بعض الفنانين ضعيفا لا يتعدى تصوير بعض السفن التى تحمل الثوار ، او الاشارة الى ملامحها في بعض اللوحات القليلة الاخرى .. في الوقت الذى كان فيه الجو السياسي غامضا للانكليز بعد الثورة ، ومتوترا بالنسبة لمشاعر العرب ، حيث ظهرت فكرة القومية العربية على سطح الاحداث معارضة تقسيم الوطن العربي الواحد .. ظلت اهمية فن الرسم ذاتية مجزاة ليس لها وضع اجتماعي او دور جوهري ، بل كان فقط تزينيا في دور عدد قليل من الهواة . وعلى الضد من ذلك انعكست الاوضاع الاجتماعية والسياسية بشكل مباشر في المسرح على اولياته ، وبقوة اعظم في اذهان الشعراء وكتاب المقالة والقصة القصيرة وفي بعض المسرحيات والتمثيليات المدرسية .. فيما عدا ذلك من معلومات مجمعة بتعقيد مكثف ، لم نر فيها من وجهة نظر اجتماعية ، ما يشير الى وجود فن متميز .. الا انه يمكن القول ، اذا توخينا بساطة وبدائية الحياة الاجتماعية السائدة انذاك ـ بوجود منتجات يدوية نافعة ولدت بسبب الحاجة اليومية وبوسائل بدائية .. ولها ملامح متكررة في مناطق من ارياف العراق ، وهى تختلف من حيث النوعية من منطقة الى اخرى وتختلف كلية عما هو موجود في شمال العراق وفي الموصل كذلك وتتعدد شكلا ونوعية من طائفة الى طائفة ومن قبيلة لثانية ومن عائلة حرفية لاخرى . اذ تحتفظ كل منها بميزات

وسمات فردية .. ولكن هذا الانتاج اليدوي ، لم يتخذ طابعا تجاريا يساعده على الانتشار ، انما كان وليد الحاجة الذاتية في الحياة اليومية سواء في حقول الجنوب المنبسطة المديدة او في اهواره وصحاريه ، او على قمم جبال الشمال ومرتفعاته ومنحدراته وهضابه .. واذن لم نلحظ كذلك مظهرا متميزا يعكس اهتمام الطبقة الشعبية لمثل هذه الصناعة التى نطلق عليها معنى« الفنون الشعبية » والتى تنحصر في المنتجات اليدوية من حياكة السجاد والبسط والمازر والملاحف والاغطية المتنوعة ذوات الالوان البراقة المتضادة العفوية في تركيب اشكالها المنقوشة حياكة او خياطة . وتقع ضمن ذلك طريقة نقش الرايات العشائرية والشعائر الدينية (الطقسية) وزخرفة ارسن الخيول واعقلة الجمال ومحامل هوادجها المصنوعة يدويا من الصوف او المحاكة بالوبر .. وتنطبق هذه الملاحظات على اغطية الجياد يلحفون بها ظهورها ..

وعلى بعض الملابس الشعبية ناهيك عن صنع الاواني الفخارية والادوات التى يحتاجونها للاغراض اليومية كعمل التنانير ووسائل الشواء (الطابك) ووسائل الخزن من الطين المفخور او المعرض للشمس مدة طويلة .. ولم يكن مثل هذا النوع مم نسميه بالفن الشعبي ، شائعا الا في حدود المنفعة .. وبالاضافة الى كثرة عمل الادوات الفخارية ، كان يظهر من حين لاخر عمل القلائد والخواتم والمعاضد والاقراط والمعاقد والحلي المعمولة من الخشب او الفضة او النحاس والمطعمة بالاحجار الكريمة الملونة لدى عموم الطبقة الفلاحية المعدمة وخاصة النساء اللاتي يستعن بالوشم بدلا من الحلي او المصوغات .. وهذا تقليد منتشر لديهن لاتخاذهن (من الوشم) قيمة جمالية فطرية (قسرية) وعندما يبدا الحديث معهن عن ذلك فانهن يستعن بالقول: ان الوشم (خشل الخايبات) (ذهب الفقارى) .. وما اروع هذا الوصف الدال على طبيعة الوضع الاقتصادي، ذلك لان تركيب المجتمع العراقي كان زراعيا محضا في مرحلة بدائية كانت تستعمل فيها وسائل اولية جدا ولم يكن هنالك اي نوع من الاقتصاد شبه المنظم ، بل كان الاقطاع يشكل في توجيه علاقات الانتاج السائدة ، دعامة كبرى من دعائم التاخر والعبودية والاضطهاد ، والذى شمل الاغلبية الساحقة من طبقة الفلاحين الذين يشكلون النسبة العظمى من شغيلة المجتمع .. وقد كانت الحياة الاجتماعية تتغذى على الاوتقراطية الدينية القائمة على خلق رموز سلطوية استعبادية استذلالية (قدرية) يغذيها ويدفعها نظام طبقي رجوعي طائفي ..

حتى ذلك الوقت لم يحدث ما يشير الى تغيير في التقاليد الفنية ، بل لم يطرا تبدل في القوالب النمطية التى اعتمدت على نقل الواقع كما هو ، ومرد ذلك يرجع الى عدم نضوج الوعي الاجتماعي ، مما جعل وسائل التعبير الفنية ضعيفة لا ترتكز على مفاهيم واضحة ..

وحدثت فيما بعد ، تحولات سياسية واجتماعية وفنية. فمن الناحية الفنية ، ارسل اول مبعوث في الفن الى الخارج للدراسة على نفقة الحكومة العراقية عام (١٩٣٠) واقيم اول معرض صناعي زراعي ببغداد ضم بعض اللوحات الفنية

ومن الناحية السياسية دخل العراق عام ١٩٣٢ الى عصبة الامم ، ومن الناحية الاجتماعية تبلورت مفاهيم كثيرة منها تشكيل نواة لاحزاب وطنية تؤمن بالتحرر السياسي والاقتصادي ..

وفي عام ١٩٣٥ صدر كتاب (قواعد الرسم على الطبيعة) للفنان (عاصم حافظ) وفي عام (١٩٣٦) اقام حافظ الدروبي اول معرض شخصي في بغداد .. وعاد فائق حسن عام ١٩٣٨ الى العراق من دراسته في البوزار بباريس. وسبق ذلك سفر العديد من الفنانين امثال (عطا صبري) وجواد سليم (الخ) وفي الوقت الذى كان الوعي الوطني بصورة مبدئية ياخذ شكلا جديدا من اشكال النضال السياسي ، اندلعت الحرب العالمية الثانية وتوسعت افقيا الوثبات والانتفاضات الشعبية وتشكلت حكومة الدفاع الوطني في ١٩٤١/٣/٣١ وحدثت المجزرة الرهيبة في ٣٠ مايس ١٩٤١ خلال الصدام بين الجيش العراقي والجيش الانكليزي ثم فشلت وثبة مايس واعدم قادتها ،واعتقل الالوف وفصل وشرد المئات من الوطنيين الذين تعاطفوا مع الوثبة واتسعت دائرة النضال داخل القطر وانضوى تحت لوائها الكثير من المثقفين والادباء والفنانين ..

وفي بداية عام ١٩٣٩ فتح فرع للرسم في معهد الفنون الجميلة حيث تولى ذلك (فائق حسن) وحيدا .. وشهد عام ١٩٤٠ تشكيل جمعية اصدقاء الفن .. وكانت اعمال الفنانين الذين اقاموا اول معرض مشترك فيها ، محتشدة باتجاهات اسلوبية مختلفة بعضها ناشىء عن التوتر الذاتي والمجتمعي في آن واحد ، وبعضها مثل الاتجاه التقليدى الساذج الذى تركته الاساليب العديدة التى كانت تحاكي الواقع . ليسوا طبيعيين في المعالجة وليسوا نمطيين في الاتجاه ، حتى يصعب التمييز بين الاختلاطات الاسلوبية العديدة في اعمالهم .. كانوا قلائل لا تأثير لهم في الحياة اليومية على اية حال .

وليس هناك ما ينبغي التحدث عنه على مستوى الشارع والمجتمع عموما في تلك الفترة الضامرة من تاريخ العراق .. وبمقدار ما للرفض او عدم الفهم من الخارج من تاثير على منطلقات الرسامين الشباب كانت هناك قوة دفع ذاتية استهدفوا من ورائها اكتشاف انفسهم ساعين الى مطابقة الطبيعة واجراء تجارب عليها بالالوان كما فعل الانطباعيون الفرنسيون .. وكانت تلك الاعتمادات الفسيولوجية هى القضية الملحة في ظل ظروفهم الخاصة .

قد يحمل هذا الاستقراء نوعا من صدق التجارب الفردية ، بسبب نوعية التطلعات تلك ، وبقدر ما هناك من فرص موضوعية ملائمة . ونتيجة لهذه المعاناة التى مرت بها المرحلة الاولى بعد جيل (عبد القادر رسام) من بعث الفن الحديث في العراق ، فانها كانت من اصعب الفترات في ظل ظروف غير مهياة لاستيعاب ما يقدمون ، وغير منسجمة مع الطموحات الشابة .. ومع ذلك فقد اتضح انها فترة هامة على طريق التحول من اللامبالاة لدى الجمهور الى الانتباه ، فالتلقي فالاهتمام . وان حدثت احيانا في فترات متقطعة ، غير منفتحة سياسيا واجتماعيا ، اختلالات على مستوى التشجيع والقبول والتلقي وحدث ان انصرف الجمهور عن تذوق الفن لامور اكثر الحاحا في مجرى الاحداث العامة .. ويبدو ان تاثير الصراع الداخلي للامة العربية المجزاة وطبيعة الوضع السياسي السائد في العراق قد ترك بصماته بكل وضوح في المجتمع ، ولم يعد هناك متسع من الاهتمام الكامل بمثل هذه الامور ، الا ان الحياة الفنية في العقد الرابع من هذا القرن بدات تنبض تدريجيا بالحيوية وقد تبلورت هذه المفاهيم في اوساط المثقفين والشعراء والفنانين وبلغت نضجها في العقد الخامس . وبات من المؤكد القول انه عقد التنوير ، او العقد العظيم في تاريخ النهضة الثقافية الحديثة في العراق .

ـ ٣ ـ

كانت اول اشارة احترافية في مجال الرسم تلك التى اطلقها حافظ الدروبي في محاولته فتح مرسم حر عام (١٩٤٢) ، تبعتها اضاءة اخرى عام (١٩٤٦) بتاسيس مجلة الفكر الحديث ومساهمتها في اغناء الحركة التشكيلية بالمواد المترجمة والبحوث والمقالات النقدية والاهتمام بحركات الفن المعاصرة في العالم اضافة الى الملحق الاسبوعي (استديو) الخاص بالباليه والموسيقى والنحت والرسم والديكور الذى كان يصدره كذلك « جميل حمودي »حتى عام ١٩٤٧ .

ومن المعروف في تاريخ الحركة الفنية التشكيلية ان البولونيين قد تواجدوا ببغداد كمهاجرين بسبب الحرب الثانية وتعرف عليهم جواد سليم وعطا صبري وفائق حسن واكرم شكرى وعيسى حنا وانتبهوا ـ عن طريقهم ـ الى اهمية اللون واستغلاله . فكانت ضمن حدود التبادل في وجهات النظر على المستوى الفردي وليس على مستوى الانجاز كما يتردد من حين لاخر حتى شاع مثل هذا المفهوم الخاطىء في تاريخ الفن العراقي وعيل عليه في كل مناسبة . حدث ذلك ما بين ١٩٤١ ـ ١٩٤٢ ان نضوج الوعي الفني لا بد وان يتمخض عنه صراع في بنية الحركة الفنية ذاتها واستجابة سريعة لطموحات الشباب .. فظهرت افكار التجمعات الفنية كضرورة تاريخية كما حدث في السنوات المبكرة بعد الحرب الاولى التى تحدثنا عنها في مستهل الموضوع لقد كان الاحساس باهمية التجمعات الفنية منطويا على الوعي الاجتماعي والحضارى معا فظهرت اولى الجماعات الفنية عام ١٩٥٠ تحت اسم (جماعة البدائيين) التي سميت فيما بعد « بجماعة الرواد » وفي عام ١٩٥١ تشكلت « جماعة بغداد للفن الحديث » وطرحت في بيانها الاول خطها العام في فن التصوير وذلك بان تستمد اصولها من حضارة العصر الراهنة بما تمخضت عنه من اساليب ومذاهب في الفن التشكيلي ومن طابع الحضارة الشرقية الفذ « محاولين بذلك استنهاض القيم الجوهرية من التراث وخاصة اعمال المدرسة البغدادية في فن التصوير في القرنين الثاني عشر والثالث عشر للميلاد وابرز مثال لذلك كما هو معروف رسوم يحيى بن محمود الواسطي

وقد تالفت الجماعة من رسامين ونحاتين اتفقوا على استلهام الجو العراقي لتنمية اتجاه فني ضمن حدود ما هو مطروح في البيان الاول للجماعة ..

وشهد عام ١٩٥٣ تشكيل (جماعة الانطباعيين) ولم يكن ثمة التزام فكري لها سوى التسمية الادبية (بالانطباعيين)ويحتمل انه انطباع بالجو العراقي وحسب والتزام تقني في بعض اللوحات التى قدمها حافظ الدروبي اما الرؤية العامة فلم تكن تمثل الصياغة المتوقعة عن التسمية ولم يتميزوا بمفردات جديدة او اسلوب واضح وهناك جماعات لم تخرج اهدافها عن اية نزعة او اشارة لمستقبل ما تروم منه اساسا لهذا كان الفشل نصيب اكثرها كجماعة خريجي المعهد عام ١٩٥٦ وجماعة كركوك عام ١٩٥٨ الا ان حدثا هاما قد مر بتاريخ الفن العراقي لتجميع طاقات الفنانين والتجمعات الفنية عينها في تنظيم موحد تحت اسم « جمعية الفنانين العراقيين » عام١٩٥٦ بمبادرة من الدكتور خالد الجادر .. ومع تزايد نشاط الفنانين في العقد السادس وتنوع الاتجاهات والمشارب والنوازع والانماط التشكيلية لديهم ظهرت بالمقابل تجمعات جديدة كثيرة لم تكن تعنى بالبحث النظري فيما تريد .. بل ضمن البحث التقني ومنها : (جماعة المعاصرين) وجماعة المجددين عام ١٩٦٥ .. وجماعة ١٤ تموز وجماعة حواء وادم وجماعة المدرسة العراقية الحديثة في عام ١٩٦٦ ثم (جماعة الزاوية) وجماعة (الحدث القائم)وجماعة تموز في عام ١٩٦٧ . كما ظهرت (جماعة الجنوب للفنون التشكيلية) عام ١٩٦٦ وجماعة البعبرة وجماعة البداية عام ١٩٦٨ . اما في عام ١٩٦٩ فقد تشكلت جماعة الفنانين الشباب وجماعة (١٣ تموز) وجماعة الفن المعاصر ويعتبر العقد السابع من اكثر السنوات امتيازا في ظهور التجمعات منها :

١ ـ جماعة نينوى للفن الحديث
٢ ـ جماعة السبعين
٣ ـ جماعة المثلث

٤ ــ جماعة الدائرة
٥ ــ جماعة الظل
٦ ــ جماعة السليمانية
٧ ــ جماعة باء
٨ ــ جماعة النجف
٩ ــ جماعة البعد الواحد او (الفن يستلهم الحرف)

صحيح ان تعدد الجماعات ظاهرة توحي بالتوسع الافقي ولكنها ظاهرة غير صحيحة لانها لا تمتلك مقومات نشوئها وتبلور مفاهيم مؤسسيها .. وكذلك لعدم وضوح المواقف فيما يطرح من مضامين على الرغم مما طرحته (جماعة الرؤية الجديدة) في كراسها من اهداف أمست في منأى عن التطبيق والتنفيذ الحقيقي ضمن الممارسات المطروحة عدا (المعالجة الشكلية) وتلك تبريرات مسبقة لا تدخل في حيز العمل او التطبيق في طرح الحرية الفنية في التعبير والتجديد والتطور ..

والخلاصة ان طبيعة تعدد الجماعات الفنية لا يشفع ان يشاد المستوى الفني في ضوئها ! اذا لم تستمد مكوناتها من العامل الاجتماعي والثقافي والتراثي الناهض بقيم متميزة وحيوية لكي تؤدي النتائج المتوقعه من التجمعات الى تنظيم رؤية عصرية ذات مسحةأصيلة وذات اثر ايجابي ومردود متميز كما حدث بالنسبة للتجمعات الفنية في اوربا والتي استهللنا موضوعنا بالحديث عنها .

كذلك لايمكن ان تقرر الاعمال التي طرحتها التجمعات الفنية صفاتها الناضجة مالم تكن مرتكزة الى وعي عميق بالتاريخ والتراث والحضارة الانسانية للوطن .. وغير منفصلة عن طبيعة الحياة الاجتماعية اعتمادا على بعث الصفات الجوهرية في الفن وذلك يتم خلال تحديد المواقف المستجدة في النظرة المتقدمة الى التراث .. وقد اختلفت المفاهيم والاجتهادات في تفسير (البحث عن الهوية القومية) في الفن .. اتخذها البعض تقليدا سطحيا للاتجاهات التقنية في فن التصوير عند العرب ، ناسين ان ذلك الفن كان « ضرورة » دينية واقتصادية وسياسية وفي نفس الوقت استجابة لذاتية الفنان العربي الاسلامي في العصر الوسيط ، الذي استطاع ان يفرض فرديته خلال الجماعة باتساق وتوازن بين العالم الخارجي (المادي) ، وبين العالم الداخلي (الروحي) وتحت وطاة المنفعة والحاجة والوعي جماليا بالبيئة الاجتماعية وعيا حقيقيا صادقا . واتخذ فريق اخر هذا الموضوع على انه قضية ابداع تنطوي على مفاهيم عصرية لا ينبغي ان يقحم التراث فيها ولا يتم عن طريقها المفهوم القومي دون ادراك شامل للمكونات والمعطيات في اساسيات الفنان العربي المعاصر ، الثقافية وفي تاريخه القريب ، تاريخه الفني والاجتماعي والسياسي والاقتصادي . في حين ظهرت نزعات ترفض اساسا اي ارتباط بالماضي وبالتراث وبكل دعوة للارتماء في جوف التاريخ ، واعتمد اصحابها على اعتقاد يقول : ان طبيعة العصر العلمي وتشكيل المواقف ازاءها تعتمد على اختيار احدث الاشكال التعبيرية وسيلة للتفاهم ومعادلة للتطابق مع « حالة » العالم الراهنة وطبيعتها التكنولوجية .. من هنا لابد من التوصل الى قناعات علمية وتحديد موقف من مفهوم التراث والمعاصرة في سبيل البحث عن السمات القومية المتميزة في اعمال الفنانين المعاصرة ولن يتم ذلك خلال سنوات قليلة مقبلة بل ينبغي ان يكون الاهتمام العلمي بهذا الموضوع تربويا يبدا من المراحل التعليمية الاولى حتى ما بعد المرحلة الجامعية ، ويتقرر بعد جيل كامل خلال ما يطرحه المربون الجماليون او المؤرخون المختصون او نقدة الفن وفق ما سيكون عليه الفن في الوطن العربي ، بحيث تساهم ايضا الدراسات الجمالية العميقة والمكثفة في البحث عن الخلاصات الواضحة للفن وفي ضوء العوامل البيئية ، الاجتماعية والثقافية والسياسية . ذلك لان البحث في المفهوم القومي للفن ، البحث عن الوحدة او المفردة التشكيلية العربية لاينفصل عن معنى الوحدة القومية سياسيا واقتصاديا ، ومن الواضح ان هناك وحدة اللغة في الفكر العربي وينبغي على الاساليب والاتجاهات الفنية وهي في كامل حقها بأختيار الاشكال التعبيرية ان تبحث عن وحدة تشكيلية تضارع ما ورثناه من وحدة اللغة في الفكر العربي ويجب ان يقع هذا الموقف ضمن وحدة الفنون جميعا ، مما يساهم في بناء الوحدة القومية اقتصاديا وسياسيا في المستقبل .

تكمن المسالة هنا في ما يسمى « التخصص في التعميم » وعدم الاقتصار على جمع المعلومات وفرزها وتصنيف الادوار التاريخية وتحديد الاحداث والتشكيلات والسير ، بل محاولة الكشف عن القوانين والانماط المتحكمة في طبيعة الفن المعاصر عربيا وعالميا والبحث عن الاتجاهات والتعاقبات والمراحل الرئيسة بغية فهم العلل والاسباب ، اذ لم يعد من السهل ايجاد نظام فعال دائب على التغيير مالم نتوصل الى وضع قوانين جمالية او استنباطها في ضوء الاساليب المتبعة في منهجية التعليم التي تكون بدايات الفنان واعداده ، وفي ضوء مكونات العامل الوجداني والمعرفي والثقافي اذا ما اعددنا انفسنا اعدادا فكريا نتقبل به هذه المسائل بوصفها حقائق . تظهر هذه الدعوة الى فن قومي ــ الان وبصورة اكثر تنوعا وتعقيدا وتناقضا بحكم الوضعيات المتعاقبة في التاريخ الاجتماعي للامة العربية .. وما بين التجارب الفردية والتجارب الجماعية ــ التي عن طريقها تتم معارض التجمعات الفنية في العراق والوطن العربي ــ تظهر علامات يتقرر في ضوئها وضوح المضمون والشكل وتصاعدهما جماليا باتجاه الاسلوب الذي ينبغي ان يحمل صفاته المتميزة كما يقال مثلا عن الفن الياباني ــ الصيني ــ الهندي ــ المكسيكي . وبذلك تحقق تجارب الجماعات الفنية او الفردية خصائصها وتعرفها بالعالم .

الأوغاد

محمد شاكر السبع

تقلب جواد عدة مرات على جنبه الايمن ، وتقلب عدة مرات ايضا على جنبه الايسر . كانت الليلة مقمرة . ولم يكن القمر هو مَنْه طرد النوم عن عينيه ، بل هو فكره اشتعل منذ ظهيرة أمس حين واتته فكرة القنبلة المائية التي ستخرج نصف شاحنة من الاسماك . ان صديقيه محمد وعلي وافقاه على الفكرة بعد أن ناقشا كل شيء لكنهم ــ كعادتهم ــ نسوا كل شيء بعد لحظات وانغمسوا في أحلامهم التي لا يعرفها أحد .

كان جواد قد صمم في لحظة من لحظات الابداع التي غالبا ماتمر عليه ، أن يتخلص من احلام الملوك وأن يكون من أصحاب الثراء . ورسمت له أحلامه المستقبل بكل أبعاده . فكر : عليه أن يتخلص من صديقيه اللذين لا يحسنان الا التسكع واثارة الاضطرابات . انهما سيسببان له من المتاعب ما لا يمكن له أن يطيقها ، كما انهما في نهاية المطاف سيكونان السبب في اعلان افلاسه .

وقال بغضب وهو يضم قبضة يده :

ــ أيها الوغدان أيها الكسولان .

الا ان حسه الواقعي سرعان ما أعاد له رشده . هاهو الاحساس بالملكية يخنقه خنقا . وشعر بالخجل لانه خان صديقيه الوحيدين . ولعن الثراء الذي تشبث به دون فكاك . قرر أن يعدل قليلا من مستقبله . فكر : عليه أن يشرك صديقيه في الثروة ، انهما طيبان .. آه .. سيشترون العدد الكثير جدا من زجاجات العرق وعلب السجائر .

ونام وهو مازال يعدل من مستقبله .

في صباح اليوم التالي حصل بوسائله التي لايعرف أحد ان كانت مشروعة أو غير مشروعة على خيط وسنارة وانطلق الى نهر المشرح ، دون أن يذكر شيئا لصديقيه ، خوفا من افساد مستقبله ، بل مستقبلهم جميعا . امضى شطرا كبيرا من الصباح في اختيار المكان المناسب للصيد ووجده أخيرا تحت صفصافة كبيرة تدلت اغصانها في الماء . وضع الطعم في السنارة بيدين مرتعشتين . كاد يعود من حيث أتى . مرارا مارمى ، في السابق ، سنارته ولكن يدون هذا الاحساس الجديد الذي يسيطر عليه . كان يعلم انه مع هذه الرمية تبدأ حياته الجديدة . لعله في لحظة شعر بشيء لا يعرفه يهزه هزا ازاء التغيير الذي سيعيبه . قرأ سورة الفاتحة ، لكنه نسي نصفها فقرأ سورة الاخلاص . فجأة اغمض عينيه ، طوح بالسنارة وقذفها بكل ما يملك من قوة . ارتفعت السنارة في الهواء ، واصطدمت بغصن غليظ من اغصان الصفصافة، رجعت بنفس السرعة وانغرست في كاحل رجله اليمنى . قفز الى الاعلى مرتين . كانت الخشبة المربوطة بهانهاية الخيط قد سقطت منه . نسف ثوبه الطويل واضعا اياه على رأسه لئلا تتلفه الدماء ، وعاد راجعا الى الماجدية .

كان الدم ينزف من قدمه ، وكانت خطواته موزعة، ومع كل خطوة ، كانت الخشبة القصيرة المربوطة بالخيط

تخطو هي ايضا خطوة محدثة صوتا . عبر جسر المشرح ومر بحذاء دار الاستراحة . كان الاطفال والصبيان الذين تجمعوا يسيرون وراءه بخطين متوازيين يلتقيان وراء الخشبة . تبرع أحد الصبيان بالحفاظ على المسافة ، لئلا يطأوا الخشبة أو الخيط . كانت الماجدية قد تناقلت الخبر بسرعة وبكافة التفاصيل .

في باب المستوصف الكائن على الجانب الايمن من جسر الكحلاء ، وجد علي ومحمد اللذين كانا على وشك البكاء . وفي المستوصف طرحوه على منضدة طويلة . كان أبو كامل الذي يمكن أن يقال عنه بكل فخر انه رجل قدير ، يقوم بعمل الطبيب والمضمد والصيدلي وكاتب التذاكر . كان يمتلك مواهب حقيقية ونادرة . قطع ابو كامل الخيط عن السنارة . قال :



ــ كيف فعلت ذلك أيها المسكين ؟

قال علي :

ــ هل يموت ؟

ــ لا

وسأل جواد :

ــ الديك سيجارة ؟

اخرج أبو كامل علبة السجائر فاختفت ثلاثة سجائر . قال ابو كامل :

ــ هل تستطيع أن تتحمل العملية دون مخدر ؟

سأل محمد :

ــ هل تجري له عملية ؟

ــ وكيف نستخرج السنارة اذن ؟

اطفأ جواد سيجارته ووضعها في جيبه . قال :

ــ أليس لديكم مخدر ؟

ــ لا

فقال بحنق :

ــ لماذا فتحته الحكومة اذن ؟

سأل محمد :

ــ ماهو الذي فتحته الحكومة جواد ؟

أجاب جواد :

ــ المستوصف .

جلبت الممرضة قطنا وضمادات ، اعطتها لابي كامل ووقفت تنظر . كان الفراش يقاوم الاطفال والصبيان الذين تجمهروا في باب المستوصف . قال جواد :

ــ هل تولم كثيرا ؟

قال أبو كامل باغراء :

ــ حتى انك لن تحس بها .

وتساءل جواد :

ــ أين سيجارتي ؟ .. أليست لديك واحدة اخرى ؟

أعطاه سيجارة كما طلب . تناول القطن ومسح الدم من حول السنارة ، ثم أمسكها ودفعها فخرج رأسها المعقوف من جانب الكاحل الاخر وسحبها بقوة ، فصرخ

جواد وكاد يلطم أبا كامل ، ولكن الجميع أمسكوه . وضع أبو كامل القطن ولف القدم بضماد طويل جدا . قال :

ـ استرح قليلا قبل الذهاب .

سأل محمد :

ـ جواد ، كيف فعلت ذلك ؟

ـ رميتها بقوة .. أنا لا أعلم كيف رجعت ، ولكنها رجعت ودخلت في قدمي .

سأل علي :

ـ أنت لم تقل انك ستذهب لتصطاد .

شعر بالارهاق الذي يسببه الثراء المنتظر . لكنه قال حين تذكر مستقبل صديقيه أيضا :

ـ كنت أريد الحصول على قنبلة ..

قال محمد بأسف :

ـ لو حصلت على تلك القنبلة أخرجت نصف شاحنه .

نفخ جواد عمودا طويلا من الدخان الى الاعلى وقال:

ـ الحظ السيء .. لو حصلت على تلك القنبلة لكنا من الاثرياء .

قال علي :

ـ حظ .. من اين نأتي بتلك القنبلة ؟

سأل أبو كامل المرضة :

ـ اين الضمادات ؟

قالت المرضة :

ـ اعطيتك اياها .

ـ انها ليست هنا .

كان الفتيان الثلاثة ينظرون اليهما . قال محمد :

ـ هل نبحث لك عنها ؟

فقال أبو كامل :

ـ آه .. لا

وسأل جواد :

ـ هل أستطيع المشي ؟

قالت المرضة :

ـ تستطيع ، وعليك أن لاتفتح الضماد .

سأل محمد :

ـ هل يبقى دائما هكذا ؟

قالت المرضة :

ـ حتى يشفى .. عليه أن يأتي يوميا لتبديل الضماد .

وفي مقهى الصيادين قال علي لصاحب المقهى :

ـ هل تشتري ضمادات ؟

ـ ابن الزانية ، وماذا أفعل بها ؟

ولكنهم نجحوا في بيعها عليه مقابل خمسين فلسا . أمضى أبو كامل تلك الليلة مسهدا . لقد عاش طويلا ورغبة لدية لم تتحقق ، تجعله ممولا للاسماك ، تاجرا وصفاطا . كان يطلق الزفرات والاحلام معا حين تمر الشاحنات مملوءة بالاسماك في الشارع العام أمام المستوصف . وقرر اكثر من مرة انه بعد أن يحال على التقاعد ، سيعمل في تجارة الاسماك . هؤلاء الفتيان سيحققون له حلمه ، فلماذا لايكون الرأس المفكر والممول لهؤلاء الفتيان الصغار . وقفز الى المستقبل ، كان يرى شاحناته تمر .. واحدة.. أثنان .. ثلاثة .. مائة وثلاثون .

ضمد قدم جواد في اليوم الثاني وقراره يلطم جدران رأسه الداخلية . قال :

ـ قنبلتك تلك .. هل تخرج سمكا كثيرا ؟

التقطت العيون الست للفتيان الكلمات غير المسموعة بسرعة ووصلوا هم أيضا الى قرار . قال جواد :

ـ ستخرج نصف شاحنة

سأل أبو كامل :

ـ اليس كثيرا ؟

قال علي :

ـ بل قليل .. اسمع ، لماذا نستعمل تلك القنبلة ؟.. لان النهر الذي سنرميها فيه تملأ قاعة النباتات .

واضاف جواد :

ـ وليس هنالك صياد واحد يغامر برمي شباكه في هذا النهر .

واكمل أبو كامل :

ـ ولايوجد غبي واحد في الدنيا ليرمي سنارته .. ستعلق بالنباتات .

سأل أبو كامل :

ـ ولماذا نهر قاعة نباتات ؟

اجاب جواد :

ـ لو كنت صيادا لعرفت بسرعة ان الاسماك تكثر في قاع الانهار المليئة بالنباتات .

وجد أبو كامل نفسه غبيا جدا بالقائه سؤاله هذا بسرعة . سأل :

ـ ولماذا لم تحصل على تلك القنبلة ؟

قال جواد :

ـ هل تعتقد ان كل شخص يوسعه الحصول على قنبلة ؟

قال أبو كامل :

ـ غالية ؟ الثمن ؟

هز الفتيان الثلاثة رؤوسهم موافقين . هذه هي الفرصة الذهبية ، وينبغي عليه أن يستغلها حتى أبعد الحدود ، والا فانها لن تسنح ثانية ، قال :

ـ هل يمكن أن أتفق معكم ؟

نظر بعضهم الى بعض . قال محمد :

ـ ولم لا ؟

فصرخ جواد :

ـ كلا

قال علي :

ـ نعم كلا

سأل محمد :

ـ انه سيعطينا المال لشراء القنبلة

قال علي :
أيها الغبي ، هل نسيت ان القنبلة ستخرج نصف شاحنة ؟
أجاب محمد :
ـ نعم
التفت الى أبي كامل وسأله :
ـ كم ستكون حصتك ؟
ـ النصف طبعا
قال لمحمد :
ـ ارايت ؟ .. ستكون لنا ربع شاحنة فقط .. كلا .
كان ابو كامل داهية من طراز نادر . قدم لهم الكثير من السجائر ، واستعمل معهم اساليب بدت غاية في الغرابة . اخيرا ابتلعوا الطعم وتنفس ابو كامل ملء رئتيه . ابرموا الاتفاق وناقشوا جميع المسائل بروح تجارية . وضعوا الخطط لتأجير شاحنة صغيرة بدلا من واحدة كبيرة ، اذ ان صيدهم سيكون نصف شاحنة . كما ناقشوا الثلج الواجب شراؤه . سأل ابو كامل :
ـ بكم تباع القنبلة ؟
قال جواد وهو يفكر :
ـ الان لا أعلم .. قبل عام كانت بدينار واحد .
اعطاهم ابو كامل الدينار . وقبل الخروج قال جواد :
ـ هل تعلم ان القنابل محرمة وان الشرطة ستضعنا في السجن لو علموا ؟
ـ هكذا ؟
ـ طبعا . ينبغي أن تكون كتوما .
ـ لاتقلقوا يا أولاد ، عيلكم انتم بالكتمان .
شعر أبو كامل انه بات خارجا عن القانون . لكن الاحلام والشاحنات والثراء بددت تلك المشاعر واقتنع انه ينبغي ان يفتخر انه كذلك . وخلال الطريق الى مقهى الصيادين سأل محمد :
احقا بدينار ؟
قال جواد :
ـ يالك من غبي ، انها مع الفتيل والكبسولة بثلثمائة فلس .
ورغم ذلك ، فان جواد كان مثقل الضمير بالملكية والثراء اللذين سيهبطان عليه . لم يكن متأكدا انه سيظل محتفظا بصديقيه ، ان قلبه الضعيف لن يستطيع ان يتحمل المصير الاسود الذي سينتهي اليه صديقاه فيما اذا هبطت عليه الثروة . قرر ـ لكي يتخلص من هذا القلق ـ أن يعيش سعيدا كملك ونار تبلغ الاثرياء جميعا . عندئذ اشتروا نصف زجاجة من عرق المستكي وثلاث علب من سجائر . وخلقوا من الاضطراب ما يعجز عنه سكان الماجدية جميعا . شتموا الصيادين وغير الصيادين دون تمييز . وختموا احتفالهم بالذهاب الى السينما . وناموا تلك الليلة على ساحل النهر خوفا من أهاليهم .
في اليوم الثاني قال جواد :
ـ نسينا أن نقول لك ان القنبلة بحاجة الى فتيل
تساءل محمد بدهشة :
ـ فتيل ؟
فقال علي :
ـ هذا الولد كم يحمل رأسه من الغباء ؟ .. كيف يمكن لقنبلة أن تنفجر بدون فتيل ؟
حك أبو كامل رأسه وسأل :
ـ كم ؟
سأل جواد :
ـ كم ماذا ؟
ـ كم ثمن الفتيل ؟
قال جواد
ـ نصف دينار
أعطاهم نصف الدينار . وكاد محمد وعلي أن يطرحا جواد أرضا قرب مخزن الاسماك . قال علي بحنق :
ـ لماذا نصف دينار ؟ .. قل دينارين
قال جواد :
ـ غبي .. القنبلة بدينار والفتيل بدينارين ؟
اعترف الاثنان ان جواد يمتلك ذكاء خارقا . كان الفتيان الثلاثة يعيشون كملوك حقا . اشتروا ربع زجاجة من عرق المستكي . وتشاجروا في مقهى الصيادين . وطاردهم شرطي حتى الجانب الاخر من النهر .
في اليوم الثالث قال جواد :
ـ لا نستطيع .. سنعيد لك نقودك
ومد يده في جيبه . كان أبو كامل في دهشة . وتذكر نصف الشاحنة ، وأحلامه القديمة ، فتحولت الدهشة الى فزع . أمسك بيد جواد وهي ما زالت داخل جيبه وقال :
ـ لماذا ؟ .. الم نتفق ؟
ـ نعم .. ولكن يكلفك كثيرا
ـ لاتفكر في هذا
قال جواد باصرار :
ـ كلا .. اولئك باعة القنابل الاوغاد .
ـ وماذا أيضا ؟
ـ كانوا يبيعون الكبسولة مع الفتيل ولكنهم الان يبيعونها كلا على حدة
سأل أبو كامل :
ـ كم ؟
قال جواد بخوف :
ـ دينار ونصف
ناوله الدينار والنصف . قال :
ـ متى ؟
سأل جواد بدهشة :
ـ متى ماذا ؟
ـ متى سنقوم بالعمل ؟
ـ غدا صباحا
قال ابو كامل بسرور :

— غداً الجمعة ، انه وقت مناسب
ولكن جواد أعاد النقود اليه . قال :
— لا نستطيع — انه يكلفك كثيرا .
سأل أبو كامل :
— وماذا أيضا ؟
— الزورق
— الزورق ؟
فأكد جواد :
— طبعا الزورق والا كيف سنذهب الى هناك ؟
سأل أبو كامل :
— كم ؟
فأجاب جواد :
— الساعة بمئة فلس ، هكذا يؤجر آدم زوارقه .. من الصباح الى المساء ، سنقنعه بدينار .
قال أبو كامل بدهشة ؟
— من الصباح الى المساء ؟
— فتدخل علي قائلا :
— انه وقت قصير لجمع نصف شاحنة .. اننا سنقتل أنفسنا من التعب
وقال محمد :
— هل فكرتم بالسلاح ؟
سأل أبو كامل بخوف :
— سلاح ؟ .. هل نشتري سلاحا أيضا ؟
فأجاب جواد :
— لا .. ولكن علينا أن نحمل سلاحا .. ان نصف شاحنة من الاسماك ستغري الصيادين المتسكعين بمهاجمتنا .
فقال أبو كامل :
— لا تفكروا بهذا .
فسأل محمد :
— لماذا ؟
اجاب أبو كامل :
— لدي مسدس وسأجلبه معي .
واكد عليه علي :
— واجلب عتادا كثيرا .. سنذهب الان . اللقاء غدا في الفجر عند السلم قرب الجسر .
فقال أبو كامل :
— ولكنكم نسيتم أجور الزورق .

كانت ليلة لم يحلموا بها قط . اشتروا زجاجة من عرق المستكي وثلاث زجاجات بيرة ، واكلوا معلاقا كاملا ، كما اشتروا من علب السجائر عددا لم يجرأوا أن يفكروا به يوما . وحطموا زجاج نوافذ معظم البيوت في الشارع المؤدي الى أكواخ الصيادين . كانت ليلة لم يعرفوا فيها أنفسهم أولئك الفتيان الثلاثة .

في فجر الجمعة ، احاط ثلاثتهم بآدم ، الذي كان يرتجف من الخوف . قال جواد :
— نريد زورقا
قال آدم
— سأبلغ الشرطة .
فقال علي :
— يا رجل ، نريد تأجيره فقط .. انت تؤجر اليوم بمائة فلس ، فبكم تؤجرنا ؟

كان آدم من الرجال الاذكياء ، وكان يعرفهم جيدا . فكر انه اذا أخذ منهم مائة فلس نظير تأجيره زورقه لهم فسوف يغرقون له جميع قواربه في اليوم الثاني ، فلماذا، اذن ، هذه الصفقة الخاسرة ؟ . قال :
— سأعطيه لكم بدون مقابل .. بشرط
قال جواد :
— ماهو ؟
— أن تعيدوه سالما
— حسنا يارجل اتفقنا .

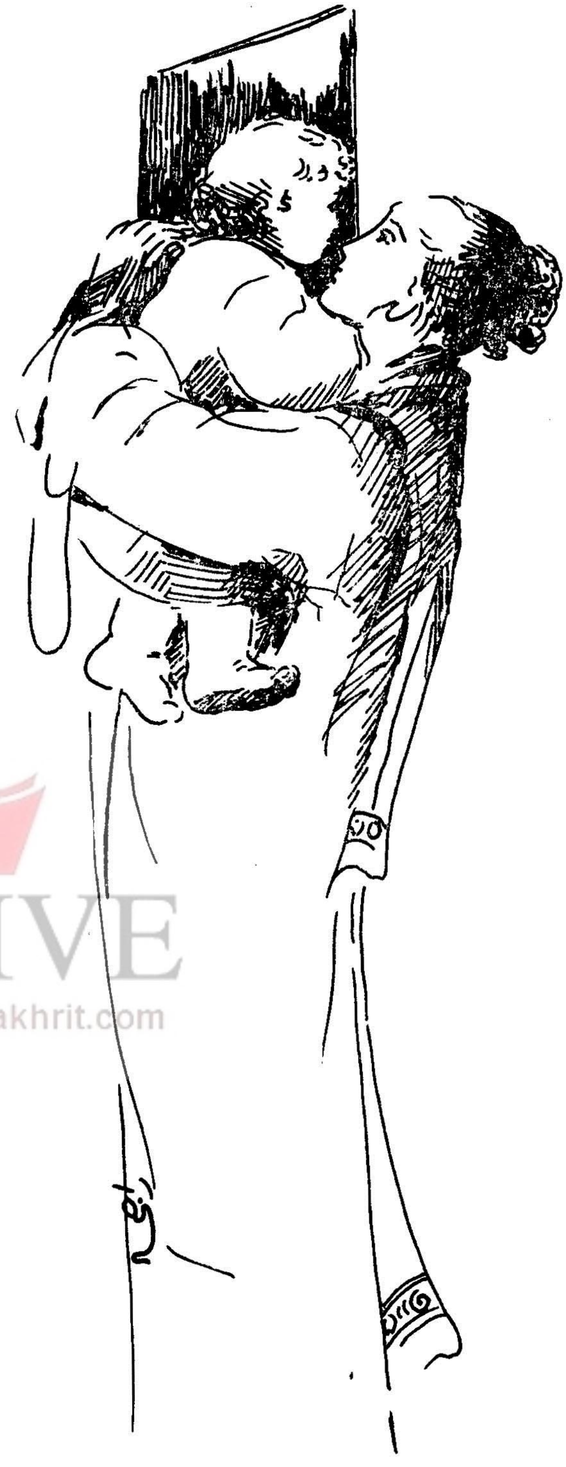
عند السلم ، قرب الجسر ، قال الجالس في مؤخرة الزورق :
— هل أتيت بالمسدس ؟ .. حسنا .. أين الضمادات ؟
— ضمادات ؟
— انظر .. القنبلة عبارة عن عجينة ، فكيف سنحفظها من الماء ؟ .. اجلب كل ما تستطيع من الضمادات .
وقبل أن يذهب قال محمد :
— وكذلك حبوب وجع الرأس
— ماذا ؟
قال محمد :
— اننا سنعمل حتى المساء .. وهذه الشمس وهذا الماء .. ان رؤوسنا ستؤلمنا .

عاد بعد قليل ورمى حمله في قاع الزورق . ولقد دهشت الممرضة في يوم السبت لاختفاء جميع الضمادات وحبوب وجع الرأس من المستوصف . على مبعدة من المدينة توقفوا . هيأوا كل شيء واشعلوا الفتيل .

كان أبو كامل واقفا بعيدا عنهم والمسدس بيده . سبحت القنبلة في الهواء قليلا قبل أن تسقط في الماء وتغوص الى الاسفل . كانت الفقاعات تتدافع الى السطح بسرعة ،ثم اهتز سطح الماء وسمع صوت انفجار مكتوم. كانت اعصاب الجميع مشدودة الى حد الالم بعد أن هدأ الماء ، كانت سمكة صغيرة من نوع أبي الزمير تتأرجح على السطح في موضع سقوط القنبلة .

الخطأ

صلاح نيازي



أَخطأتُ مرّتينْ
أصبحتا كالديْنْ
في عنقي ،
أدفعه من كدّيَ الموصولِ ما شبعتْ
أصبحتا يديْنِ كاليديْنْ
شاركتاني القوتَ والموجودْ
أصبحتا عينينِ ان سهوتْ
ندمتْ
أحزنُ حزناً كاملاً
ما مرّةً فرحتُ قَدْرَ الحزنْ
عرّافتي تقول إنّ الضحكَ الطويلْ
كالدّيْنْ

*

أتعسُ ما رأيتْ
أمرأةٌ منهورةٌ ـ وطفلها ماعون ـ
مَنْ عَدَهُ كالديْنْ
مقسَّمٌ بالساعِ والدقائِق
أتعسُ ما رأيتْ
المرةَ الاولى التي تركتُهُ منشدهَ العينينْ
طفلي الذي جمّعتُهُ من قبلِ أنْ يكونْ
مِنْ حُلُمٍ رأيتْ
البعدُ عنه ـ قيل لي ـ خيرٌ لَهُ مشيْتْ
طوري غريبٌ ـ قيل لي ـ سكتْ

*



المكتوبة

عشرون عاما ، بيننا ، أحبو مَعَه
أنمو مَعَه
يكتبُ لي الجيرانُ والاقاربْ
عنه كما يُكتبُ عن اسطورةِ انتصارْ
كمْ قيل لي : إذا ابتدا .. انتهى
لا يعرفُ انكسارْ
عشرونَ عاما بيننا ، أنتظر الرسالةَ الاولى
بخطّه ،
تَفجّر الماءَ الذي رسمت من لهفي على الورقْ
وتَنهضِ البزوغَ ، في زاويةِ الافقْ
أحزنَ حزنا كاملاً
ما مرّة يئست ، الاّ مرّةَ الرسالة الاولى
عشرون عاما اطفئَتْ من أوّلِ الكلامْ
ما زال لم يكبرْ ـ كما تركته ـ مكتوفةٌ خُطاه
يلثغُ بالاملاء والحياه
يضجُ بالبكاءِ والشكوى
يسألني قاطرةً ، قبّعةً مزركشه
وقصّةً ليليةً وحلوى
عرّافتي تقولُ إنّ الوهَم كاليقينِ لا يدومْ
عرّافتي تقول لا يدوم إلاّ الدَّيْنْ

*

أتعسُ ما رأيتْ
ذاك الذي إنْ واصل الخطى
أخطأْ
أو أوقف الخطى
أخطأْ

حوار مع

الدكتور سهيل ادريس

اعداد خيري منصور

قبل عشرين عاما ، كان ايجاد منبر حر للفكر التقدمي في وطننا العربي امرا في غاية الاهمية ، ويبرز اسم الدكتور سهيل ادريس في كل محاولة لتأريخ هذه المرحلة من حياتنا الثقافية ، كان ولا يزال له دور فاعل عبر عدة مواقع ، فهو قاص وروائي وله تجربة في المسرح، بجانب كونه مترجما جادا ورئيسا لتحرير مجلة الآداب ومديرا لدار الاداب للنشر ،وأميناعاماسابقالاتحادالكتاب اللبنانيين وله مواقف ومشاركات فعالة في المؤتمرات الثقافية ... لهذا لايمكن للسؤال أن يكون محايدا حين نتوجه به الى الدكتور ادريس - او ينبغي له ان لايكون - فواقعنا الثقافي في الوطن العربي بكل معطياته ، بأيجابياته وسلبياته كان لدور الدكتور سهيل اسهام في صياغته ، وهذا الحوار الذي أجريناه معه أثناء زيارته لبغداد ينطلق بالدرجة الاولى من ايماننا بالفائدة التي يجنيها القـراء حين يتحدث الكاتب عـن تجربته ، انه اذ يفعل ذلـك يضيء عمله الادبي ويقرب القراء منه اضافة الى انه يقدم عصارة تجربة في الثقافة .

● هذه الأنشطة المتعددة ، ما تأثيرها على الجانب الابداعي في حياتك ؟ وهل حققت انسجاما فيما بينها لتأديةرسالة متكاملة؟ أمأن بعضها كان على حساب البعض الأخر ؟ ومعظمها كان على حساب الابداع ؟

اذا ادعيت بأن هذه النشاطات والمشاركات لم تؤثر على ما ينبغي ان يكون الهم الاساسي وهو الانتاج الادبي ، أكون غير صادق مع نفسي ولا مع القراء لكن السؤال هنا : هل بالامكان أن ينعزل صاحب الرسالة الملتزمة عما يدور حوله من أجواء وعما يعتبره جزءا هاما مـن رسالته هذه ؟ الواقع ان المشاركات في غير مجال الانتاج ليست منفصلة بالضرورة عن ميدان الانتاج هذا على نحو ما تصبح مع مرور الزمن ومع اكتساب المزيد من النضج الفني منبعا هاما من منابع هذا الانتاج ، من أجل ذلك لا أجد مرارة كبيرة حين أرى أن هذه الالوان من النشاطات هي على حساب الانتاج الادبي ، لانها كما ذكرت ستبقى وستكون ذات يوم منبعا ثرآ للايحاء ، فضلا عن أنها - في أوقاتها تكسبني نوعا من الاطمئنان الداخلي الى انـي

استطيع ايضا أن أشارك في الحركة القومية والوطنية من اجل تحقيق الاهداف الكبرى لها .

● بصفتك رئيسا لتحرير مجلة الآداب ، لعبت المجلة دورا في تحديث العقلية العربية واحتضان التيارات الادبية الجديدة التي نشأت محاصرة بجو من الارهاب الادبي ، يلاحظ اليوم ان الآداب قد أصابها ضمور في الاوساط الادبية العربية ولم يعد لها ذلك الحضور الخصب ، غابت عنها أسماء مهمة واتجهت الى سواها .. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى قل اهتمام المثقف العربي بها وانتظاره لها واستعانته بها ..

□ لنقسم هذا السؤال الى قسمين : الضمور الذي أصاب المجلة ، وغياب الاسماء عن صفحاتها ..

اولا بالنسبة لما تصفه بأنه ضمور في المجلة من حيث الاقلام التي تسهم فيها فأخشى أن يكون في ذلك بعض المبالغة ، في الواقع أن الآداب لاتزال تحتفظ بعدد هام من الكتاب الذين شاركوا فيها بمدى السنوات العشرين السابقة ، ولا سيما بعض الكتاب الذين اصبحوا الآن في سن مخضرمة - ان صح التعبير - ولكن لذلك سببه الواضح ، فبالرغم من ان عددا من هؤلاء ينشرون انتاجهم في فترات متفاوتة على صفحات الآداب ، فان قسما آخر قد غادر بالفعل ، وهذا أمر طبيعي جدا ، وربما كان مطلوبا في بعض الاحيان ولاسيما بالنسبة للشيوخ من الادباء اذا كان صحيحا أن الادباء بين شيوخ وشباب ، ان المجلة التي تريد أن تحتفظ لنفسها بنوع من الشباب الدائم لا تحبذ دائما استقطاب الاقلام القديمة ، وربما كان من المطلوب ان تتجدد - لا أقول هذا تعزية وتبريرا لواقع الحال - فالحق ان الآداب تشهد منذ نشأتها كل عامين او ثلاثة اعوام جيلا جديدا من الادباء يظهر على السطح ، ولكن هناك اسبابا أخرى ، اسبابا مادية اذا شئنا أن نكون صادقين ان الاديب الذي ينشأ على صفحات الآدب بموهبته وبكفاءته يشعر بعد مرور فترة من النشر ولا سيما اذ كان قد اتجه اتجاها واضحا للتفرغ للكتابة الادبية أن من حقه أن يستثمر هذه الكتابة في شؤون حياته ومعيشته وهو أمر مشروع.

ولما كانت الآداب بالدرجة الاولى مؤسسة خاصة ، وأن المجلة الفكرية في الوطن العربي لا تستطيع أن تقوم وحدها بأعبائها - اذا لم تكن مدعومة بجهة أخرى وهو وضع الآداب ، نقول حين لا تستطيع ان تقوم بأعباء هؤلاء الكتاب جميعا فانها تجد نفسها وقد تركها البعض الى مجلات أخرى تستطيع ان تغذي طلبهم المشروع ، وتعرفون ان الآداب تناضل الان من اجل الديمومة ، لانها من جهة تنافسها كثير من المجلات الادبية الشهرية الصادرة عن وزارات الاعلام العربية ، هذه المجلات المنافسة لا تعمل حسابا للربح أو الخسارة ، والآداب لا تستطيع أن تتبع هذه الخطة ، ولا أخفي أن الآداب منذ بضع سنوات تعاني من بعض الخسائر بسبب منع اعدادها في هذا او ذاك من الاقطار العربية وتغطيته لهذه الخسارة فقد ادرجت حساباتها مبدئيا بحسابات دار الآداب التي تحقق أرباحا يمكن أن تغطي خسائر الآداب ، ولما كنت مؤمنا أن بقاء المجلة أمر ضروري لابقاء هذه الفسحة من الحرية التي تعودها قراء الآداب والتي يحرص كثير من الكتاب العرب على أن يمارسوها على صفحات الآداب ، وثانيا لان الآداب حريصة على ان تتجدد دائما في اخراج المواد الجديدة وثالثا للرسالة القومية التقدمية التي تحملها المجلة والتي هي الآن اكثر الحاحا في هذا العالم العربي الذي يشكو التجزئة والتشرذم والتنافس ، وفي لبنان بالذات الذي تعوم فيه الصراعات بين العروبة واللاعروبة ، بين العنصرية والانسانية ، بين التقدمية والتخلف ، لهذه الاسباب جميعا ستظل المجلة منجما للمواهب الادبية الكثيرة ، وأن يتربى على صفحاتها الادباء الشباب الذين تحضنهم المجلة كأنها عش للعصافير حتى اذا قويت أجنحة العصافير هجرتها الىصفحات مجلات وزارات الاعلام العربية وهو أمر نعتز بأن المجلة تستطيع ان توفره .

● الدكتور سهيل ادريس روائيا وقاصا وكاتبا مسرحيا أيضا ، لم يثر انتاجه الادبي اهتماما نقديا يتناسب وحجم هذا العطاء ، قيل أن عدم انصرافك الكلي الى الابداع سبب ، وقيل أيضا أن الرواية وكذلك القصة القصيرة لديك تستند الى وقائع محددة لاتصعدها فنيا ، وللتحديد في مجموعتك القصيصة الاخيرة - العراء - الاسلوب اقرب الى السرد والتقرير ، والمقاومة التي هي المضمون الاساسي لكل قصص المجموعة منظورة من الاعلى وكأن البطل لا يفعل شيئا في حياته سوى أن يقاتل وهذا تضييق لفعل المقاومة واقتصارها على البندقية ، نود لو تضيء لنا التجربة من داخلها ؟ .

□ اذا أحببت أن اتذكر انني مارست النقد والدراسة في بعض الاوقات ، فانني أفهم جيدا أن يكون هناك دارسون ونقاد يستنتجون هذا الامر او ذاك عند كاتب معين ، أما أن يقال ان معظم كتاباتي الادبية في القصة والرواية هي من الادب الواقعي المباشر أو التقريري على مافهمت من كلامك فان هذا على أقل تقدير قابل للنقاش ، أن تكون القصص أو الروايات متأثرة بوقائع حياة معينة يعيشها كاتب ما هذا أمر وأن تكون هذه الآثار الادبية تصويرا فوتوغرافيا ويتعدى حد التأثر الى النقل الامين فهذا أمر آخر ، طبعا أنا أعترف بان كثيرا مما كتبت في الرواية والقصة متأثر بأحداث عشتها أو عاشها أفراد عائلتي أو عاشها مجتمع المثقفين والادباء الذي أحياه ، ولكن المهم في الميزان الاخير هو الحكم اذا كان هذا الذي كتبت صادقا من الوجهة الفنية المحض أو غير صادق ، وبعبارة ثانية اذا كان هذا الادب قابلا ان يكون صادقا أم لا .. أعني اذا قرأ القارىء قصة أو رواية ، هل يجد فيها تصنعا أو زيفا أو خروجا عن امكانية الوقوع ، أعلن بأني

منذ الآن أؤكد أن كثيرا من الوقائع المسرودة في قصصي ورواياتي هي مختلقة ولا أساس لها من الصحة في الحياة الواقعية ، انني استند على وقائع من الحياة دون ريب ولكني حريص على أن أصعد هذه الوقائع التصعيد الفني وأن أشوهها التشويه الفني - اذا صح التعبير - لتبقى منسجمة مع متطلبات العمل الفني ، وربما كان مبعث هذه النظرية الى أدبي انيّ معروف شخصيا لدى معظم الادباء العرب بسبب علاقاتي كرئيس لتحرير الآداب ومدير لدار الآداب ان هذه المعرفة بيني وبينهم ، ولانهم يعرفون كثيرا من دقائق حياتي فهم لا يستطيعون دائما عزل هذه المعرفة عن الاثر الادبي ، ولكني أستطيع هنا أن أزعم أن معظم قصاصي العالم وروائيه يقتبسون من حياتهم الخاصة ولكنهم بالنسبة لقرائهم وأوساطهم قد لا يكونون على اتصال مباشر مع هؤلاء القراء كما أنا معهم ، خذ مثلا روايتي (الحي اللاتيني) يجعلها بعض النقاد في مستوى رفيع من الجودة الفنية ويجعلها آخرون مجرد سرد لحياة طالب عاش في فرنسا .

□ أنت في موقع أتاح لك ان ترصد تطور النتاج القصصي والروائي في الوطن العربي ، المستوى الذي حققته هذه الفنون ، حاضرها وماتتوقعه حول امكانات تطورها ، كمؤشرات نحو المستقبل ؟ .

□ اذا احببت ان اتحدث في هذا الموضوع ، يجب ان يؤخذ بعين الاعتبار اني لا أزعم بأنني اطلعت على كل ما نشر في كل المجلات ودور النشر من الادب القصصي والروائي انما هي اشارات أستطيع أو يستطيع القارىء أن يستنتج منها بعض الاتجاهات العامة ، وأود قبل كل شيء أن اوكد أن التطور الذي شهدته القصة القصيرة والرواية في ربع القرن الماضي تطور لا أبالغ اذا قلت انه مذهل ، لان كتاب القصة القصيرة والروائيين لم يكتفوا بتطوير هذين الفنين وانما أستطاعوا أن يفيدوا افادة كبيرة مما طرأ من تطوير على الادب القصصي الاجنبي ، بحيث أنهم -على حد التعبير الفرنسي - قد أحرقوا المراحل ، ان مثلا مانشهده أخيرا من تكنيك القصة القصيرة جدا يدل على طموح كتاب القصة العربية الى ان يبلغوا مبلغ القصاصين الاجانب ، وهم كثيرا ما ينجحون في ذلك ، وكذلك فان ما صدر من روايات في هذه الفترة يدل على ان مانشعر به في كثير من الاحيان من عقد النقص بالنسبة للادب الاجنبي هو غير مبرر على الاطلاق ، فان كثيرا من رواياتنا الحديثة تبلغ في قوتها وفنيتها مبلغ الروايات الكبرى في العالم اليوم ، لا يعني هذا طبعا اننا قد رسخنا هذا الفن في أدبنا ، لاسيما وانه فن حديث بالنسبة للتراث العربي ، وجذوره ضعيفة في أدبنا الكلاسيكي ، ورغم ذلك استطعنا في أقل من خمسين سنة أن تكون لنا رؤية روائية وقصصية ، حين يسجلها المؤرخ الادبي لهذه الفترة من حياتنا فانه يسجلها باطمئنان وبثقة ، ان ذلك ينبغي أن يرد لنا الثقة بأنفسنا ، لان هذا وحده يمكننا من الانطلاق بقوة لاستكمال ما قد يكون من جوانب النقص في انتاجنا الروائي والقصصي الحديث .

● قلت : ان حداثة هذه الفنون جعلت الكاتب العربي يحرق المراحل لبلوغ مستوى القصة والرواية في الآداب الاجنبية ، فماذا عن نقد هذه الفنون في أدبنا العربي الحديث ، هل أحرق هو أيضا المراحل .. فهذه الفنون بسبب حداثتها تفتقر الى التقاليد النقدية ، مما جعلها أخيرا تتغرب عن النقد .. أو هو يتغرب عنها ، الناقد العربي . أما ان يجد للمحاولات الجديدة التي ينقدها نموذجا يقاس عليه في الآداب الاجنبية أو يتهرب من مواجهتها ، باختصار أتقترح مخرجا لازمة النقد هذه ؟؟

□ أنا اقر أولا أن عندنا أزمة نقد ، وربما كان ذلك لان مفهوم النقد الحديث تطور عما كنا نعرفه في تاريخ النقد الادبي العربي ، فقد كان ذلك النقد يعنى بالدرجة الاولى بتمييز الجيد من الرديء ، الصالح من الغث ، أما اليوم فان مفهوم النقد قد تطور الى حد ان الحكم على أثر أدبي ما من حيث جودته أو من حيث رداءته لم يعد مهما على الاطلاق ، وانما أصبح النقد بمفهومه الجديد هو التحليل الحقيقي للنوازع والمعطيات والمؤثرات التي تجعل الكاتب ينشىء هذا الاثر ، وثانيا علاقة هذا الاثر بالواقع الاجتماعي ، والى أي حد استطاع أن يعبر عن تطور المجتمع ، وثالثا الكشف عن التطور الفني في الاثر فضلا عن سبر أغوار الكاتب نفسه ودراسة لاوعيه بحيث ان المؤلفين اصبحوا احيانا يقفون مندهشين أمام ما يكشفه لهم النقاد من أسرار نفوسهم مما لم يكن يخطر في بالهم ، اذا نظرنا الى النقد في هذا الضوء نستطيع أن نقول أن النقد الحديث في أدبنا العربي غيرمرتبط ارتباطا جذريا بمفهوم النقد في تاريخنا الادبي القديم ، مع أهمية ذلك النقد في زمنه ، اذن فان النقد الحديث يتماشى ويتطور مع الفنون الحديثة التي يعرفها أدبنا اليوم ، ولكن مع ذلك نستطيع ان نقول بأننا نعاني من‌ان النقد لا يجاري بصورة عامة تطور الفنون الادبية ، وربما كان من أسباب هذا القصور ، أن الناقد بحاجة الى مزيد من الثقافة الشاملة التي تتناول الدراسة الاجتماعية ودراسة الفلسفة ودراسات كثيرة أخرى لابد للناقد من ان يتوفر عليها ، والحقيقة ان كثيرا من الآثار النقدية التي نشهدها الان تصدر عن علاقات شخصية أو مجاملات خاصة ، أو تسرع تفرضه واجبات الناقد في صحافتنا العربية الاسبوعية واليومية ، ومجلاتنا الاسبوعية أصبحت أميل الى الاساءة لحركة النقد عندنا منها الى الاسهام فيها وتطويرها بما نعانيه من عدم وجود الكاتب النقدي المتخصص أحيانا ، وعدم افساح المجال أمام الناقد المتخصص أحيانا أخرى وقصره على أن لا يتجاوز نقده للكتاب عمودا أو عمودين وما الى ذلك مما يعرفه الذين يعانون الكتابة النقدية في الصفحات الادبية في المجلات والصحف أو يعانون منها ..

● لننعطف قليلا الى الترجمة ، لك شخصيا ولدار الآداب اسهامات جادة في ترجمة كثير من الآثار الادبية الاجنبية ، ويلاحظ غياب التنسيق في ماترجم بشكل عام ، بحيث نجد كتابا قد قمتم بترجمة آثارهم كاملة على وجه التقريب وأحيانا كل ما كتب عنهم أمثال سارتر وبوفوار وكامي وغيرهم في فترة كانت فيها للوجودية أصداء عالمية ، بينما هنالك كتاب آخرون لا يقلون أهمية ، وربما اهم لم تنقلوا شيئا من آثارهم ، اضافة الى أعمال أصولية ودراسات هي بمثابة اسس في الثقافة الاوروبية لم تترجم ، رغم احتياجات القارىء العربي لخبرتكم مترجما وناشرا في هذا الحقل .. !!

□ بالنسبة للتنسيق في ميدان الترجمة اقر بهذه الفكرة في أن التنسيق غير موجود بالفعل بين الاقطار العربية لان هناك آثارا تترجم في وقت واحد فيكون بذلك ضياع للجهد والوقت ، وقد سبق أن اقترحنا اكثر من مرة في المؤتمرات الادبية وفي مؤتمر للناشرين عقد سابقا باشراف الجامعة العربية ضرورة تنسيق هذه الاعمال والتعاون الكامل بين دور النشر الخاصة والعامة للحيلولة دون الذهاب هذه الجهود هدرا ، ولكن ذلك لم يؤد الى نتيجة فلا يزال النشر عندنا او الترجمة بصورة عامة خاضعة لمقاييس مختلفة تتدرج من الهموم التجارية الى الهموم العقائدية ، اما بالنسبة لدار الآداب ، فأحب ان أوضح ان سياسة النشر فيها متطورة باستمرار ، لقد بدأنا في السنوات الاولى فعلا بالاهتمام بترجمة الآثار الوجودية وربما كان ذلك ناتجا في تلك السنوات عن اقتناع شخصي في أن ما يقدمه مثلا الادب الوجودي والفكر الوجودي في تلك الفترة من حياتنا يمكن أن يكون ذا فائدة واهمية في تطوير ثقافة الانسان العربي وسلوكه أيضا ، فأنا مؤمن في أن في الادب الوجودي محورين هامين هما الحرية والمسؤلية ، هنالك محاور اخرى لا اظنها من التجذر فيه بحيث تشكل جزءا لا ينفصل عن وحدة الفكر الوجودي مثلا فكرة الالحاد لا اظنها فكرة أساسية في هذا المفهوم بدليل انه كان ثمة كتاب وجوديون مؤمنون مسيحيون غابرييل مارسيل وكيركفورد وسواهما ، فمن هنا لم يكن من همنا ان ننقل الادب الوجودي بكل ابعاده وانما حاولنا أن نقتبس منه ما قد يكون مفيدا في هذا الاتجاه الذي ذكرت ، ولكننا بعد ذلك في مرحلة أخرى من مراحل تطور نشر الترجمات في دار الآداب وجدنا أيضا اننا نستطيع ان نفيد المثقف العربي في نقل كثير من الآثار ذات الاتجاه التقدمي ولم نشأ أن نحيط انفسنا بجدران سميكة في اختيار هذه الآثار التقدمية بحيث أننا نبث في فكر القارىء وجهة معينة ، بل تعدينا هذا ونشرنا آثار نقد هذا الفكر التقدمي في بعض جوانبه كآثار جارودي وبعض آثار ماركيوز مما يجعل القارىء يتمتع بحرية تكوين ثقافته وفي اختيار ميوله عبر قناعات داخلية يستمدها من تنوع هذه القراءات ، وتعرفون أن سارتر وسيمون اللذين ترجمنا لهما كثيرا كان لهما موقف نعتبره ليس فقط خيانة لاتجاه التحرر في العالم الثالث وانما هو خيانة حتى بالنسبة لمواقفهما السابقة ، ولكنهما مع الاسف خضعا للنفوذ الصهيوني واعتقد أنهما بهذا قد ادانا نفسيهما ، فاذا كنا قد توقفنا وتخلينا عن تقديم ترجمات لآثارهما فهذا لاننا نحن مع الفكرة العربية والقضية العربية ويهمنا أن نبحث عن المصلحة العربية في الدرجة الاولى .

● نأتي الى الهم الاخير ، وهو هم كبير لا تنفصل عنه الهموم الثقافية الاخرى ، انه هم الكتاب العربي ، توزيعه ، قراؤه ، ومشكلات النشر ، فقد قرأنا لكم مع ناشرين آخرين احصاءات حول توزيع الكتاب وعدد القراء العرب ، وكانت نتائج هذه الاحصاءات بائسة ، فما هي الاسباب برأيكم ؟

□ انها مأساة ، أن نرى ان أهم الكتب التي تصدر عن دور النشر العربية لا يتجاوز المطبوع منها في أحسن حالاته في الطبعة الاولى **عشرة آلاف نسخة** وهذا عدد زري اذا تذكرنا أن هذه الكتب توجه مبدئيا الى مايزيد عن مائة مليون عربي ، والواقع ان القراءة في العالم العربي تأتي في آخر السلم اذا قيس عدد القراء في العالم بنسبة ماينشر وهذا دليل على أننا فشلنا حتى الان في جعل المطالعة حاجة ضرورية من حاجات الانسان العربي، واظن أن أسباب ذلك مختلفة ، يشترك في تحمل المسؤلية جهات كثيرة منها .

أولا : الجهات الرسمية والسلطات التي تعامل الكتاب كما لو انه مادة ممنوعة او مخدر ، وهنا يأتي دور الرقابة التي تمارس على الكتاب ارهابا شديدا لابد من أن نحاربه ونناضل من أجل اسقاطه وبالطبع لاينبغي أن نسوي في ذلك بين جميع السلطات فهناك سلطات اكثر وعيا وحرية في تقبل الكتاب ، واستطيع بالمناسبة أن اذكر ان هذه الرقابة ضعيفة الوجود في بعض البلدان العربية بينما هي قوية التأثير في بلدان أخرى ولا بد من القول أن العراق مثلا لا يمارس الا جزءا يسيرا جدا من الرقابة على الكتاب ، بحيث ان ما يمنع من الكتب في الجمهورية العراقية بالنسبة لتجربتنا في هذا الميدان ضئيل جدا اذا قيس بما يمنع في بلدان عربية أخرى ، ونتمنى ان يأتي الوقت الذي تزول فيه الرقابة بشكل نهائي عن الكتب وهذا متوقف على وعي السلطات بالدرجة الاولى بأهمية الكتاب ووعي القارىء ايضا بما هو مفيد، يأتي في مجال آخر القيود المفروضة على انتقال الكتاب من بلد الى بلد ولعل صعوبات التحويل في بعض البلدان هي التي تعرقل تنقل هذا الكتاب بين قطر وآخر .

السواحل المظلمة

خالد حبيب الراوي

سمع الرجل صوت هدير بعيد ، واستيقظ تماما ، وخرج ونظر في الظلام الممتد ، وتأكد ان السيل يقترب، واندفع الى الداخل صارخا بزوجته ان تستيقظ وتهرب، ثم ركض الى باب جاره وقرعه بقوة وهو يهتف محذرا ، ووثب الى بيته وحمل طفلته الصغيرة واخاها الا عضب ، وطلب من زوجته ان تساعد ابنيها الاعرجين في الصعود الى المرتفع ، والهرب الى جهة المستشفى ، وانطلق الرجل وهو يحث زوجته ، التي كانت تنظر الى الاثاث وتفكر في استنقاذها ، وحين استدار الرجل صاعدا في المطر ، شاهد كتلة ماء ارتفاعها اربعة امتار ، تنقذف نحو بيته ، وحين اصبح في أعلى الوادي ، استدار وهو يستحث زوجته بصوت مدو .

لقد قال لجاره عندما هطل المطر بكثرة ، ان السيل سيجيء ، واجابه الجار :

ـ عندما يجيء السيل ، سنسمعه ونراه ، قبل ان يصل الينا .

ثم اقفل بابه ونام هو وزوجته وبناته الست . ويلقي نظرة الى مصب الوادي في المرتفع ، ولم يقترب

وبقي الرجل يقظا ، واستمر يخرج بين حين واخر، من فراشه ، وكان قد اطمأن حين اقام بيته الصغير ، على جانب الوادي ، خلف كتلة كبيرة من الصخر ، وايقن انها ستصد المياه المندفعة لو حدث سيل ، ولكن بيت جاره كان مكشوفا للمياه ، وكانا قد بنيا على جانب الوادي لان ارضه رخيصة .

وارتطمت كتلة الماء بالصخور ، واستدارت سريعة نحو المنزل ، وامسكت الام بطفليها الاعرجين ، وتعثر احدهما وسقط ، وعجز عن التقدم ، وامسكت الام بالطفل الاخر ، وانحنت تساعد ابنها على النهوض ، وارتفعت الامواج الضخمة الهادرة ، واخلت من يدها الطفل المطروح على الارض وحاولت امساكه حين تحرك مع الماء ، وغمرتها موجة جديدة ، وكانت قد افلحت في مسك ثوب ابنها ، وجرفتها الامواج الهائلة وهي تحتضن طفليها وقد غاصا ، وحاولت الوقوف ، لكنها سقطت.. وحاول الرجل من مرتفعه ان يحدد مكانها ، لكن الامواج كانت سريعة .

وانتبه الرجل الى دوي انبعث من منزل جاره ،

الذي هوى واصبح كتلا صغيرة في المياه .. وصمتت الصرخات الصغيرة اليائسة ، وشاهد قامة جاره ، الذي افلح في الخروج من بيته ، وهي تنحني ، ويجرفها الماء .. وانسحب الرجل مبتعدا تجاه المستشفى ، واخذ الماء يملا مجرى الوادي .

وفي اسفل الوادي ، كانت البساتين المثمرة ، تنتظر من يقتطفها ، ومكث اصحابها فيها ، خشية ان تسرق في الليل ، وردد الرجل :

ـ وصلهم السيل .

وامل الرجل ان تلقي المياه بزوجته وولديه على جانب الوادي فيستطيعوا النجاة .

وارتجف الطفلان اللذان يحملهما ، وغسلهما المطر، وغمرته الشفقة عليهما ، واستعجل الوصول الى المستشفى ، واستقبلته الممرضة الخفر ، وسألته بهلع عما يحدث ، واندفع الى الداخل متخلصا من المطر واتجه نحو المدفأة :

ـ السيل .. السيل .. لم نشاهد مثل السيل ابدا .

وتناولت الممرضة الطفلين ، واختفت في رواق المستشفى ، ودخل ثلاثة مرضى وانهالوا عليه بالاسئلة .

وعادت الممرضة ، وقد لفت الطفلين بمفرشي سرير ، وقربتهما من النار وهي تدعك شعرهما بمنشفة ، وتعلق المرضى بالشبابيك المطلة على الوادي ، وهم يقدرون الخسائر .

ونظر الرجل الى المدينة ، وسمع هتافات الناس الذين ايقظهم هدير السيل وشاهد الاضواء تضيء متتابعة في البيوت ، وخرج من المستشفى وهبط بحذر نحو مجرى الوادي الذي ينتهي الى البساتين . وتحركت سيارات من الجهة الاخرى ثم توقفت ، واقترب جمع من الناس ، وفجأة انقطع التيار الكهربائي بعد ان جرفت المياه العمود الذي يوصل بين المحولة الموجودة قرب المستشفى وبين المدينة ، وعم الظلام الجهة الاخرى .

وعلت اصوات اصحاب البساتين من اسفل الوادي ، تطلب النجدة ، ولم يعد الرجل يرى اي شيء ، وانبثق ضوء مصباح يدوي ، توجه نحو البساتين ، وتلاشى الضوء بين الاشجار ، والتمعت وهجة المصباح في المرتفع، ثم اضاءت سيارة انوارها التي لم تنش سوى نهايات الاشجار العالية ، ثم انطفأت ، وساد صوت المطر المنهمر والماء الهادر الكثيف ، وكانت صرخة تعلو بين حين وآخر موجهة نحو المدينة .

واستمر الرجل يتفرس في كتلة المياه وجوانب الوادي ثم صرخ مناديا :

ـ نجيبة . نجيبة .

واجابه رجل من الجهة الثانية :

ـ من ؟ محمود ؟ .

وصاح محمود نحوه :

ـ هل شاهدتم زوجتي وولدي ؟

وعاد الصوت مدويا في الصمت :

ـ اليسوا معك ؟

وتقدم الرجل خطوات نحو حافة الوادي وحدق في الصخور وهو يردد :

ـ اذن لازلت في الوادي .

وهتف رجل من اسفل الوادي :

ـ انقذونا .

والتفت الجميع صوب الصوت ، وكان الرجل يجلس فوق شجرة ضخمة ، واشار بيده ، وارتفعت ست ايد تلوح ، وهي تنادي مجتمعة :

ـ انقذونا .

وكان الرجال متوزعين فوق الاشجار ، والمياه تحيط بهم ، وهي تندفع ، منحدرة ، ثم تستدير نصف استدارة حول كتلة صخرية ، ثم تنغمر في النهر .

وناداهم رجل من فوق :

ـ كلكم احياء ؟

واتاه صوت من الوادي :

ـ كلنا احياء .

وازداد المطر كثافة ، واقبلت سيارة المسؤول الاداري وتوقفت خلف الرجال المتجمعين ، وتطلع صوب الرجال الذين يجلسون فوق الاشجار ، ونحو الرجل الوحيد الواقف في الجانب الثاني من الوادي .

واوعز الى رجل ، فصاح :

ـ ستصل طائرات الهليوكوبتر . وتنقذكم .

ثم تحول الى الرجل :

ـ محمود . من معك ؟

ـ ولد وبنت .

وقال الرجل للقائمقام :

ـ فقد زوجته وولديه .

ثم صاح الرجل من جديد :

ـ وجارك ؟

واجابه محمود :

ـ لا اعرف عنه شيئا .

ـ اليسوا في المستشفى ؟

ـ لا .

واوضح الرجل للقائمقام :

ـ جاره لديه زوجه وست بنات .

وراحت عيون الرجال تتفحص كتل وجوانب الوادي ، ومشى اثنان منهم متجهين فوق كتلة الوادي الصخرية الملتفة حول البساتين ، وكانا يسيران ببطء ، وهما يدققان في الكتل البارزة والمتحركة ، التي جرفها السيل ، وفي الاشجار المقتلعة الطافية ، والغاطسة ، والمتكسرة ، ثم عادا بنفس البطء ، وتجمعت نسوة الرجال المتسلقين واطفالهم واقاربهم وكبر تجمع الناس واصبح خطا طويلا فوق الوادي ، ومضت نسوة الرجال يصرخن واحدة بعد الاخرى :

ـ ابو محمد « اشلونك » ؟
ويجيبها زوجها باقتضاب :
ـ كما ترين .
وتبارى الاطفال في مناداة آبائهم واسماعهم اصواتهم ، وعاد البعض الى المدينة بعد ان تبلل بالمطر ، ومكثت عوائل الرجال المتعلقين وهم يرمقونهم وينظرون الى القائقمام ليتحرك بسرعة ويعمل اي شيء لانقاذهم . وركب المسؤول الاداري سيارته وعاد الى المدينة ، واقبل عدد من رجال الشرطة والامن والموظفين ، وراحوا يبحثون عن طريقة لانقاذ الرجال ، وبقيت المياه المرتفعة حائلا امام اقتراحاتهم ، ثم نصح احد الموظفين الشرطة :
ـ اركبوا زورقا وانقذوا الرجال .
وهب مفوض الشرطة ، الذي ادرك بحذره ، مدى الورطة التي يحاول ذلك الموظف زجهم فيها :
ـ وهل تأتي معنا ؟
وصمت الموظف وهو يراقب الجذوع الضخمة الطافية وهي تنقذف مستقيمة وسط المياه . ثم ترتطم بجانب الوادي وتستدير سريعة ثم تظل تدور وهي تهبط نحو المصب .
واحاط اناس خرجوا من خلف المستشفى بالرجل الوحيد ، وارتفعت صرخة من قريبة زوجته ، ثم تعالت صرخات من نساء اخريات ، واستفزا الصراخ جميع النساء ، حتى نسوة الرجال المعلقين ، رحن يولولن ويندبن ، واشار الرجال اليهن بالصمت والابتعاد ، فما زال رجال احياء ينتظرون فوق الاشجار ، وابتعدت امرأة صوب البيتين وهي تلطم راسها وتنوح .
وعاد المسؤول الاداري من جديد وقال لاحد رجال الشرطة :
ـ اتصلت بالعاصمة . وستجيء الطائرات .
وردد شرطي بصوت مرتفع
ـ ستجيء الطائرات .
وارتفعت جميع الرؤوس الى السماء وهي تبحث عن الطائرات ..
واستمر اناس يحضرون . رجال واولاد يركبون الدراجات ، ورجال ونساء يمشون وعباءاتهم تتطاير في الريح والمطر ، وانصرف آخرون الى المدينة او غابوا خلف المستشفى البيضاء .
وتراجع محمود ودخل المستشفى ، وكان طفلاه يجلسان في غرفة المرضة وهما يلتهمان قطعا من الحلوى ويضحكان لمداعباتها .
وناداه الطباخ :
ـ تعال وكل شيئا .
واجابه بفتور :
ـ لا اشتهي .
ورضخ الرجل ومشى خلفه ودخلا المطبخ .. وتقدم الطباخ منه وسحبه من ذراعه قائلا :
ـ لابد ان تأكل .. انت جائع .

وشيعه الرجال بنظرة رثاء .
ورقد محمود مع ولديه في غرفة بالمستشفى ، وهو يتأملهما ، ويفكر في زوجته وولديه الاعرجين الذين غرقا ، ثم يتوقف ويعود الى مسألة تقلقه ، فاين سيذهب بعد ان يتوقف السيل ، فهو لن يبقى في المستشفى ، كما انهم لن يسمحوا له بذلك . والتمعت في ذهنه فكرة وهي ان يذهب الى بيت شقيقته في المدينة ، ثم يبدأ حياته من جديد ، ولم يستطيع ان يقرر كيف سيبدأ حياته الجديدة .
وومض والداه الاعرجان في ذهنه ، وقرر انهما نجيا من حياة بائسة تنتظرهما في المستقبل ، وتخلص هو من عبئهما عليه ، وطلب توبة ربه في لحظات المه الهائجة ، وتشبثت فكرة تخلصه منهما بعقله ، وتخفف شعوره بالاثم تدريجيا .
وانبعث تعليق المرضة الذي سمعه صدفه سريعا :
ـ الرجال لايحزنون .
ولم الحزن على حياة قاسية ؟ ولا سيما بالنسبة للفقراء الذين يقضون حياتهم المريرة بكد متصل واقصى امنياتهم ان يشبعوا ؟ وهمس :
ـ ليتني مت . وليتني لم أولد .
وحرك الابن الاعضب يده .
ـ هذا المسكين .
ونظرا اليه بدون ان يفهماه ، وصمت واشاح الصغيرة ، وتذكر الولدين الاعرجين :
ـ انه افضل منهما ، فماذا سينتظر صبي اعرج ، لاسند له في هذا العالم ، من الحياة ؟
وزحف نحوه الطفلان واستكانا قرب قدميه ، وانحنى عليهما وقد انفجرت عواطف دامية في داخله . وخاطبهما :
ـ ماذا كان سيحل بكما لو مت ؟
ونظرا اليه بدون ان يفهماه ، وصمت واشاح ببصره ، ثم اضاف :
ـ لن اترككما . سأتزوج امرأة تعني بكما .
وكانت فكرة الزواج قد لاحت له منذ ان تقين ان امرأته ماتت واصبح وحيدا ، واطمأن ، وشعر بالتعب يملأ جسده ، وود لو ينام ، واخذ جسده يتراخى .
وواصل الرجال المعلقون صراخهم برجال الشرطة :
ـ اين الطائرات ؟ متنا من الجوع والبرد .
وكانت الاشجار الضخمة يهزها الماء ، وهم ينظرون الى كتل الثمار الطافية بأسى ، وكانوا قد انتزعوها من الاشجار في النهار ، وكدسوها في زوايا الاكواخ ، لكن السيل داهمهم ، ونجوا عندما سمعوا صرخات الرجل في اعلى الوادي وهدير السيل ، ولم يستطيعوا الهرب الى خارج الوادي الواسع والمرتفع ، واختاروا الاشجار الصلبة واعتلوها ، وتأكدوا من نجاتهم جميعا عندما تنادوا ، واستمر الهدير الصاخب

يصدم اسماعهم ، ويفكرون في مصيرهم لو ان الاشجار لانت للسيل وانجرفت ، واستمرت ايديهم تشد بقوة على الاغصان ، ويحاولون الجلوس بشكل يتفادون فيه السقوط .

وبحثت اصابعهم ، وعلى متناول ايديهم ، عن الثمار اليابسة والمعطوبة ، وحاول احدهم ان يبث فيهم الصبر ، وقرأ لهم آية قرآنية ، ولم يجيبوا عليه ، ولبث خوفهم في اعماقهم وراحوا يتضرعون يائسين .

واستمر الرجال المعلقون يرتجفون من البرد ، وهم يتمسكون باغصان ، وانصرف الجمع في اعلى الوادي تباعا ، وثبت شرطي في مكانه ، وبقي القائمقام وحده يجيء بين حين وآخر ، ثم يعود الى دائرة البريد ، ينتظر برقية او تلفونا او اشارة تخبره بوصول الطائرات .

وبدا الوادي الفسيح الذي توسع ، من اعلى ، مغرقا في الظلام ، عندما مرت غيوم ثقيلة .

ثم انقطع المطر وهبت الريح المثلجة من الصحراء ، وبدأ الهدير يتلاشى وانتبه الرجال المعلقون ، وصاح احدهم :

ـ توقف السيل .

وانصت الآخرون . وعلق احدهم :

ـ يبدو انه توقف .

واعترض آخر :

ـ ربما هدر من جديد .

واضاف :

ـ هذه الصحراء كبيرة ، لاتعرف اين تتجمع فيها الامطار وتسير ، وقد يجيء السيل من مكانات اخرى ، فالمطر كان كثيرا .

ـ لكن المطر توقف .

واستهجن رجل التعليق :

ـ يجوز ان المطر توقف هنا ، لكنها ربما تمطر في مكان آخر في الصحراء .

وصمت الرجال ، وهم موقنون بان السيل توقف ، ولكن احدا منهم لم يجرؤ على الهبوط والخوض في المياه .

ونظروا الى المياه السوداء ، التي تمور حول اشجارهم ، وراقبوا السماء الملبدة بالغيوم ، والتي ينفذ من فجواتها نور القمر ويضيء كتلة الماء الكبيرة والوادي الاسود الذي يحيط بهم ، ثم يختفي الضوء وتغرق الاشياء في السواد .

وظل انتباهم موجها الى الصوت المنحدر من الاعلى ، وعلق احدهم مؤكدا :

ـ انقطع السيل .

وتشكى واحد متوجعا :

ـ انني مريض .

واجابه آخر بصوت اعلى :

ـ وانا اكثر مرضا منك .

وعلق ثالث :

ـ كلنا مرضى .

وارتفع صوت من اعلى الوادي :

ـ توقف السيل .

وردد الشرطي مؤيدا :ـ

وعلق رجل طالبا تأييد الآخرين لفراسته :

ـ الم اقل لكم ؟

لكن الرجال لم ينزلوا في المياه المتحركة ، واشتد تعلقهم ببيوتهم وبالدفء والطعام ، واخذ اناس يفدون ، وانارت السيارات الوادي باضوائها الوهاجة .

وفي الفجر زحف الكثيرون الى الوادي ، وكانت المياه قد توقفت عن الجريان ، ونزل الرجال من فوق الاشجار وامسكوا جذوع الاشجار وتمطوا وحركوا ارجلهم ، وغمرهم الماء الطيني الى افخاذهم ، واخذوا يسيرون حذرين ، وبطيئين وهم يخوضون ، ووصلوا الى منحدر الوادي ، ثم مضوا يتسلقون واحدا بعد الآخر ، وحين اصبحوا في اعلى الوادي ، تمددوا على الارض ، منهكين وجائعين ، وحمل الناس الرجال الى السيارات ، وانطلقت بهم ، وركضت نسوتهم صوب المدينة ، ليكن بجانبهم .

وبقي اقارب اصحاب البيتين اللذين محيا ، ومجموعة من رجال الشرطة .. ومن الجهة الاخرى هبط محمود ، وأخذ الجميع يبحثون عن الجثث التي جرفتها المياه ، وكانوا كلما عثروا على جثة رفعوها ووضعوها في الاعلى ، واستمر الرجال يخوضون متجهين نحو الاسفل ، ووجدوا آخر جثة مطمورة قرب الشاطيء .

ونقلت الجثث الى المدينة ، ومن ثم الى المقبرة ، وما ان سوى التراب عليها ، حتى اختلطت في ذهن محمود صورة المرأة التي سيتزوجها .

واشرقت الشمس في الظهيرة ، وبدت الصحراء الممتدة غامقة ومروية ، ومن الافق البعيد ظهرت طائرتا هليوكوبتر قادمتين ، وحلقتا عاليا ، ثم هبطتا في ساحة واسعة وسط المدينة .

قصائد من الادب الكوردي

ايكو انغ صو

ترجمة عبد اللطيف الارناؤوط



١ ـ شقائق النعمان

ياله من قبر حزين
قرب غابات الشعير !
انه قبر فلاح فقير
مضغ العمر البائس
في هذا الكوخ الصغير ..

* * *

وهناك وردة ..
محنية الرأس
يا للحقل الذي عاش فيه
يا لحبات الشعير التي أحبها
صفراء .. شقراء
بعدما رحل الربيع ..

* * *

في هـذا الربيـع
اخضر الشعير
ازهرت شقائق النعمان
وسكاكين المطابخ
في ايـدي الاطفـال ..
كساها الطين ..

* * *

يا للربيع الابدي في القـرى ! .
يا لجمال الحياة التي تمضي ! .

* * *

٢ ـ نسيم الربيـع

نسيم الربيع
يحمل سلال الزهور والذكرى
والزمن المعن في السير
كفيمة قلقة ..
ولد قلقي من الورقة البيضاء

* * *

حزين انا .. وبلا سبب
ابكي حزني ..
وانا اتأمل ازهار الغاب
والنسيم يرقص
نشوان مع الاوراق

* * *

النسيم ، يقبل الزهر بلطف
النسيم يرقص
يذهب .. لا ادري الى ايـن .. !!

* * *

النسيم العليل ..
يتجول بيننا .. ويدور
وروحي ..
وحدها التي فقدتها ..

* * *

٣ ـ حنين للرفـاق

يا رفاقي .. !!!
اتسمعون ..
القصائد التي انشدتها
وأنا جالس فوق انقاض جدار منهار
راكعا على ركبتيّ ؟ .

* * *

يا رفاقي ..
اتستنشقون .
عبير الغاب العطر
الذي احرقته يداي ..
في المبخرة المحطمة ..

* * *

يا رفاقي .. !!
أتشاهدون
كيف انتظر ..
باكيا خارج جدران المدينة ..
اتضرع لمكان في القلب .

ـ دمشق ـ

اوديبوس

ورؤية جديدة للشكل والمضمون

كمال ممدوح حمدي

الذين قرأوا رائعة سوفوكليس « اوديبوس » (١) قراءة متعجلة ، قد يرون فيها ـ للحظة ربما ـ نمطا محليا من الابداع ، فموضوعها مستلهم من التراث الاسطوري الاغريقي الذي تفصل بينه وبيننا عوامل البعد الزمني السحيق والبعد المكاني النائى ، ولايربط بيننا وبينه الحس البسيط المشترك تجاه التراث بمحتواه الانساني العام .. أقول ان القارىء المتعجل قد يرى ذلك للحظة ، ولكنه لايكاد يفرغ من قراءتها حتى يكتشف فيها قيمة ما مذهلة ، هي التي حملت الينا ذلك العمل محطمة حدود الزمان ومجتازة حدود المكان ، منطلقة به من المحلى الى العالمي الانساني ، ومن المحدود الى المطلق المجرد ، ومن الوقتي الى الازلي ، ومن النهائي الى اللانهائي ..

ماهي اذن تلك القيمة ؟ اهو الصراع في المسرحية الذي يتجرد فلا يعدو صراعا بين اشخاص محدودين او بين قوى محددة ؟ اهو الاحساس بالخوف والشفقة الذي تجاوز نفوس يونانيي القرن الخامس ق . م . وتأصل في نفوسنا اليوم أيضا ؟ أهي براعة سوفوكليس وراء ذلك كله ؟

وربما لم تحظ مسرحية من التراث القديم بمثل ما حظيت به اوديبوس من اهتمام وتناول بالدراسة ، وربما أيضا كان سبب ذلك ان كل من قرأ هذه المسرحية لابد اكتشف فيها جديدا اهملته الدراسات التي تناولتها فدفعته فرحة الدهشة والاكتشاف الى مغامرة البحث واعادة التقييم .

من هنا تأتي الصعوبة الحقيقية لهذا البحث ، وهي

صعوبة من نوع مختلف فالمفروض أن أقدم في هذا البحث تناولا جديداً يكشف عن رؤية خاصة بي ، وفي الحالات العادية تكون الصعوبة في ذلك هي كيف يوفق الباحث الى فكرة جديدة لم يسبق اليها ، ولكن مع «أديبوس» تظل مشكلة الباحث دائما أي فكرة يختار من بين الكثير من الافكار الجديدة التي يكتشفها وأيها يترك ، بمعنى اخر تكون الصعوبة في الاختيار والاستعداد وليس في البحث والتنقيب .

ولقد قرات المسرحية ، وقرأت الكثير مما كتب عنها بدءا من الدراسة العربية التي كتبها د . طه حسين في مقدمته لهذه المسرحية(٢) الى دراسة العلامة نوكس(٣) المتخصصة للغاية مرورا بالعديد من مقدمات الطبعات الانجليزية والفرنسية ، ثم أعدت قراءة المسرحية ، وخرجت بنفس النتيجة : ماتزال هناك جوانب كثيرة لم تعالج في هذه المسرحية ، ثم عدت أواجه الصعوبة من جديد : أي تلك الجوانب التي لم تعالج بعد اختار ؟ واذن فقد اخترت محورين اقمت عليهما هذه الدراسة . الاول هو رؤية جديدة للبناء الدرامي لهذه المسرحية ، والثاني هو النظر الى المسرحية من زاوية تاريخية في ضوء ظروف العصر الدينية والسياسية والاجتماعية .

على انني لم أختر هذين المحورين من قبيل عدم القدرة على تجاوز فرحة الاكتشاف بترك ما لا حاجة له والاكتفاء بالضروري وانما لانني أزعم أنني من خلال هذين المحورين قد استطعت ان أشير ــ بهما او ان اسلط من خلالهما الضوءعلى فكرة واحدة تشير الى موقف سوفوكليس الفكري من عصره ، وازعم ايضا انني اخالف فيما توصلت اليه كل الدراسات التي تناولت المسرح اليوناني القديم عامة وهذه المسرحية خاصة ، واجد في نفسي الشجاعة في الافصاح عن هذا الراي طالما أنه مدعم بالادلة .

عند النظر الى البناء الدرامي لعمل من الاعمال نحن(٤) ــ كمتلقين ــ نتأمل ذلك البناء ونحاول اكتشاف مقوماته والحكم عليه ويتم كل ذلك من خلال علاقة خافية لا نكون مدركين لها في أغلب الاحيان ــ تربط بيننا وبين العمل الفني ، قد تفتر تلك العلاقة حتى لا تعدو وان تكون اكثر من احساس بالرضى او عدم الرضى عن النحو الذي يقام عليه ذلك البناء ، ولكنها ايضا قد تكون علاقة حميمة وقوية تصل الى حد العلاقة الشخصية بيننا وبين الشخوص ــ خاصة البطل باعتباره ابرز الشخوص واكثرهم استحواذا على مشاعرنا . .

وفي اوديبوس تبدا المسرحية وتبدا معها منذاللحظة الاولى علاقتنا بالبطل ، وهي هنا علاقة ديالكتيكية من نوع فريد ، وهي طوال الوقت تتخذ مسارا معاكسا للمألوف، وتمضي تدريجيا في ذلك الاتجاه المعاكس كلما تطور الحدث وخطا البناء الدرامي خطوة جديدة .

في المسرح اليوناني تبدا علاقتنا بالبطل،وهو العارف ونحن الجاهلون . البطل منذ البداية مبيت النية وعاقد العزم وعارف بالمصير ، اما نحن فلا نعرف ما الذي يدور برأسه وماذا هو مقدم عليه وأي مصير سيلقى ، وجهلنا بما يعرف البطل هو الذي يشدنا الى المسرحية ، وكذلك النحو الذي تعطى لنا عليه تلك المعرفة تدريجيا مع نماء الحدثالدرامي وتطوره بحيث تتكشف الاحداث تدريجيا لا دفعة واحدة ، وتنجلي الشخوص وتتشكل مواقفها النهائية مع المضي مع المراحل المتطور بعضها عن بعض من الحدث الدرامي . وسوفوكليس شديد الوعي بسيكلوجية المشاهد ، ويعرف هذه العلاقة ، ويدرك مدى قلقنا وشغفنا الى المعرفة ، ويستفيد بخبرته هنا كل الفائدة فلا يعطينا مانشاء هكذا ببساطة ، ولكنه لابد ان يعذبنا أولا قبل الوصول ، دافعا بنا الى نهاية الدرب عبر مسارب ومتاهات ورحلة شك طويلة .انه لا يتملق ذكاءنا ، ولا يداهن مشاعرنا ، بحيث نفكر في الشيء ثم سرعان مانجده يتحقق امامنا فيرضى ذلك فينا الاحساس بالتحقق والاطمئنان على ذكائنا الذي لاشك فيه ، ولكنه ــ أي سوفوكليس ــ يضع نفسه في منازلة تحد معنا دائما ، ولا يسعى الى الانتصار علينا من خلال تزلف رخيص وانما من خلال تحد سافر شريف ، وهو الاقوى دائما .. لأنه يخيب علينا توقعنا ، ويحاصرنا بالشك في قدرتنا على الحكم حتى نستسلم ، فلا يواجهنا بصراع بين حق واضح وباطل ظاهر فيسهل الحكم وينتهي الامر ، وانما يواجهنا بصراع بين حق واضح وحق ظاهر فلا نعرف الى اين ننحاز . هكذا نرى قطبي الصراع في « انتيجونا » ، انتيجونا تدافع عن قانون السماء وهي على حق تماما ، وكريون يدافع عن قانون المدينة وهو على حق تماما ، فالى من ننحاز ؟ وهو لايتركنا عند هذا الحد وانما يتركنا ننحاز الى كريون لحظة ليفاجئنا بأننا لم نكن على حق فننحاز من جديد الى انتيجونا لكنه يعود مرة اخرى ليفاجئنا اننا اخطأنا للمرة الثانية ، وهكذا يدور بنا طوال المسرحية يمينا أو يسارا في متاهات مظلمة، يمضي حينا ثم يرتد الى الوراء ونحن مستسلمون له غير قادرين على الانفصال عنه ، وهكذا ايضا يظل التوتر الدرامي قائما مشدودا طوال المسرحية .

وفي « أوديبوس » تصل هذه الرغبة في تحدينا عند سوفوكليس ذروتها فيبدأ علاقتنا ببطلة بداية عكسية مقلوبة ، فهنا البطل ليس هو العارف ونحن الجاهلون ، وانما نحن العارفون وهو الجاهل ، وابعد من هذا ، أوديب هو البطل الجاهل الذي يدعي العلم بكل شيء ، ذلك العلم والذكاء اللذين مكناه من ان يكون تورانوس ، او حاكما مطلقا بينما الحقيقة انه الجاهل الوحيد ، ونحن العارفون للحقيقة والمدعون الجهل ، وكأن سوفوكليس يقول : اتحداكم وها أنا ألقي بسلاحي ارضا ، ان كان مايشدكم الى انكم لا تعرفون وترغبون في المعرفة فها انتم عالمون بما يجهله بطلي . مع ذلك فان انتباهنا الى البطل

لا يغيب لحظة ، بل لقد حققت هذه المسرحية نجاحا بشهادة عصرها ، وعصرنا ايضا ــ جعل منها المثل للتراجيديا ، فما هو السر ؟

مرة اخرى ، في « ميديا » يوريبيديس ، نحن ــ جمهور المشاهدين الآثينين ــ نعرف قصة هذه السيدة معرفة عامة من الاسطورة ولكننا جاهلون بالذي ستفعله هذه السيدة ، او بالذي سيجعلها يوريبيديس تفعله ، قد يتركها تحمل صغيريها وترحل ، وقد يدفعها الى انتقام مريع . اما ميديا ــ البطلة ــ فمنذ اللحظة الاولى تعرف من هي وما الذي ستفعله بالضبط ، بل وتعرف عواقب ذلك ، والكورس ــ وهو نخبة مختارة منا ــ يبدي تخوفه الذي هو تخوفنا ولكنه ــ مثلنا ــ لا يعرف ماذا ستفعل هذه السيدة ، وبالتدريج تزداد ميديا افصاحا ــ وعلى قدر محسوب ــ ونزداد بدورنا معرفة بنفس القدر الذي تنجلى به الشخصية ، وهنا يكون لكل حدث فرعي قيمته في الكشف والتنوير وبالتالي في مد الخط الدرامي الى مرحلة ابعد ..

وفي « انتيجونا » سوفوكليس ، انتيجونا عارفة بواجبها ، واعية بما اضمرت ، بصيرة بمستقبلها ، ثم هي لا تلبث ان تفصح عن سريرتها ، وكذلك كريون .

وفي « الكترا » تبدأ البطلة باستصراخ الآلهة للانتقام، وتعلن عزمها على ذلك الانتقام الذي دونه كل حياتها ..

وفي كل هذه الامثلة وغيرها ــ مرة اخرى ــ للحدث قيمته في تنوير الشخصية وفي تبصير المشاهد ..

اما في « اوديبوس » فقيمة الحدث قيمة عكسية لأنه بدلا من أن ينير الشخصية فانه ينير المشاهد العارف، وبدلا من ان يبصر المشاهد الجاهل فأنه يبصر الشخصية الجاهلة ، وبالتالي فأذا كان البناء الدرامي في الامثلة السابقة يبدأمن القاعدة لينتهي عند الذروة، فهو هنا يبدأ من الذروة لينتهي عند القاعدة ، الأول يبدأ من قاعدة جهل المشاهد ليتصاعد الى ذروة معرفته ، والثاني يبدأ من ذروة جهل البطل ليهبط الى قاعدة معرفته ، او بمعنى اخر يبدأ من قمة جهل العارف ، ليهبط الى قاعدة يقين الجاهل ، ومن زاوية اخرى يتبادل البطل والمشاهد المراكز ، يصبح البطل مشاهدا ينجلي عنه بالتدريج جهله ويصبح المشاهد بطلا عارفا يفضى بالتدريج لمعرفته ، ومن هنا تتحول قيمة الحدث بالنسبة للمشاهد في الحالات الاولى ، تتحول عن المشاهد وتظل لها نفس القيمة ولكن بالنسبة للبطل الذي هو المشاهد الجديد ، لانها تكشفه بالتدريج شخصية المشاهد العارف .

ورب قائل يقول : اذا كانت علاقتنا في هذه المسرحية بالبطل تبدأ حيث ينبغي ان تنتهي ، تبدأ بالمعرفة التي تسعى اليها ، فما الذي يشدنا اليها ؟

والاجابة على هذا السؤال تضعنا في مواجهة المعادلة الصعبة التي يضعها سوفوكليس : المعرفة هي الجهل على نحو من الانحاء ، والجهل هو المعرفة ، وحمل هذه المعادلة هو الذي يشدنا الى المسرحية ، وهذا الحل هو الخيط الدرامي في هذه المسرحية ، وتركيب الحل على نحو منطقي او صياغة ذلك الحل هو البناء الدرامي فيها وهو مايشدنا اليها ، ولنرى كيف يتم ذلك .

مثلما فعل سوفوكليس في هذه المسرحية حيث بدأ بداية معكوسة فلنبدأ ايضا بداية معكوسة لنقدم محصلة المعادلة اولا ثم نرى بعد ذلك تركيب حلها . اما المحصلة فهي :

اولا ــ بالنسبة للمشاهد .

١ ــ نحن نعرف ان ذا القدم المتورم هو اوديب بن لايوس وان هذا القاضي هو المجرم .
وهذا المخلص هو سبب البلاء
وهذا الحاكم المطلق هو الملك الوريث
وهذا الباحث هو موضوع البحث
وهذا العارف هو الجاهل ...... الخ

٢ ــ ولكننا لا نعرف كيف تعرف القاضي على المجرم ، وكيف وجد الباحث في نفسه ما يبحث عنه
وكيف يعرف العالم انه الجاهل

٣ ــ اذن نحن نعرف أن ... ولا نعرف كيف ..

٤ ــ اذن معرفتنا هي نصف معرفة أو معرفة ناقصة

٥ ــ وبما أن الجهل معرفة ناقصة

٦ ــ اذن معرفتنا الناقصة جهل

٧ ــ اذن نحن ــ العارفون ــ جهلاء (على نحو من الانحاء)

ثانيا ــ بالنسبة للبطــل .

١ ــ ذو القدم المتورمة يعرف انه حكيم رفعته الحكمة الى العرش
وهو يعرف انه كان دائما المنقذ والمخلص
وهو يعرف انه تورانوس ، حاكم اهلته لذلك كفاءته
ويعرف انه سيمسك بالمدنس الذي يهلك المدينة

٢ ــ ولكن هذه المعرفة معرفة احادية الجانب تتعارض مع معرفتنا له

٣ ــ اذن هي معرفة تأتي من الداخل ولا تؤكدها الحقيقة من الخارج

٤ ــ اذن معرفته نصف معرفة ، او معرفة ناقصة مهما كانت ثقته بها .

٥ ــ وبما ان الجهل معرفة ناقصة

٦ ــ اذن معرفته الناقصة جهل

٧ ــ اذن اوديبوس ــ العارف ــ جاهل (على نحو من الانحاء)

هذا كله من ناحية ، وعلى الناحية الاخرى :

عندما تتكشف الحقائق ويدرك اوديبوس العارف انه حقيقة جاهل لم يكن يعرف ، وبعد أن يستوعب الدرس ، ينطق وهو على يقين من جهله فاذا بمنطقه نبوءة قمة المعرفة . (أوديبوس في كولونا) هنا يصبح الجهل قمة المعرفة ..

هذه هي محصلة المعادلة ، ولكن كيف يصل اليها سوفوكليس ؟

هنا نتوقف لحظة لنلتقط ملاحظتين على جانب كبير من الاهمية :

اولا ـ ان مسرحية « أوديبوس » ، لانها تقوم على هذه المعادلة فهي كذلك ـ كما شاء لها شاعرها أن تكون ـ مسرحيةاحادية المصير، بمعنى اننا في غيرها من المسرحيات نرى ان النسيج الدرامي موزع بين اقطاب مختلفة ـ في ميديا مثلا هناك ياسون الذي حدد اتجاهه ومستقبله ، وهو يرى ان عليه ان يدعم ذلك المستقبل بزواجه من جلوكي ابنة كريون وفي هذا الاتجاه يسير ، وهناك ميديا التي كانت تحلم باستقرارها مع الحبيب والتي لم يعد امامها الا الانتقام ، وهناك كريون الملك والفلك الـــذي يدور فيه ، وجلوكي والفلك الذي تدور فيه ، بمعنى آخر هناك جمع من الشخوص ، لكل فلكه الخاص الذي يدور فيه حول نفسه ولكنها جميعا في دورانها حول نفسها تتحرك دائرة حول محور واحد هو الشخصية الرئيسية وكأنها مشدودة اليها كل بخيط خاص .. ، ياسون خيطه انه زوج لميديا وجلوكي خيطها أنها منافســة لميديا ، وكريون خيطه هو خوفه من ميديا ، وبالتالي فان هذه الشخصيات جميعا في دورانها في فلكها وفي حركتها حول المحور تتقاطع خيوط مصائرها وتلتف حول بعضها البعض وتتشابك وتتعقد بما يشكل النسيج الدرامي ، ثم تعود كل تلك الخيوط مرة أخرى الى الاستقامة التي تأتي مع الحل في نهاية المسرحية ، تموت جلوكي وتتوقف عن الدوران ويستقيم خيطها ، ويموت كريون ويتوقف عن الدوران ويستقيم خيطه ، ويتوقف ياسون في مواجهة عجزه . ويستقيم خيطه ، وتطير ميديا في هزارها ولايصبح ثمة محور وينتهي الامر .

وهكذا الامر ايضا بالنسبة لأنتيجونافي مسرحية انتيجونا والفلك الذي يدور فيه كريون ، والفلك الذي يدور فيه هيمون الى آخر الامر .

ولكن في « أوديبوس » ، أوديب هو المحور وهو الفلك وهو يدور حول نفسه ، وهو في فلكه مشدود الى نفسه في المحور ، ليست هناك مصائر اخرى تتقاطع وتتشابك وتتعارض مع مصيره وانما هو وحده الذي يحوم من بعيد حول نفسه في البؤرة ، وعندما يقترب من فلكه الى محوره ومصطدما به ينتهي الامر . منذ البداية هناك شعب يبحث عن الخلاص ،واوديب حاكم مخلص ومخلص يبحث معهم عن الغاية ، يطارد الهارب المجهول. هذا الهارب المجهول هو وحده الذي يتعارض مصيره مع مصير أوديب ، ويظل ذلك الفار الذي لم يرفع عن وجهه النقاب دائرا حول محور ثابت هو اوديب ومشدودا اليه بخيط العادة ، الفار يحوم من بعيد والمحور ثابت ، وكلما دار ذلك دورة التف الخيط حول المحور لفة واقترب ذلك المشدود بالخيط خطوة وضاق محيط الفلك مسافة ، وهكذا .. يظل هذا في دورانه وهذا في ثباته والخيط في قصره المستمر والفلك في ضيقه حتى تأتي لحظة في النهاية يلتف الخيط كله حول عنق أوديب ويصطدم المجهول بالمحور فيدور به دورة واحدة أو دورتين في فلك واحد ملاصق للمحور ، ومن ثم يصبح الفلك هو المحور والمحور فلكا للاثنين للحظة ، ثم يتلبسه ويصبح هو هو ويكفان عن الدوران وينتهى الامر .

هذا هو ما أعنيه بأن مسرحية اوديبوس مسرحية احادية المصير وهذه هي الملاحظة الاولى ، ولها أهميتها في البناء الدرامي للمسرحية .

ثانيا ـ الملاحظة الثانية انني من خلال قراءة النص اكثر من مرة أذهلني ما اسنده سوفوكليس للغة من دور غاية في الاهمية في البناء الدرامي لهذه المسرحية ، أن سوفوكليس قد استخدم الجناس والطباق والاستعارة بكثرة غالبة واسند اليها دورا بالغ الاهمية . ولجأ الى حيل من مثل : ان يسأل احدهم ولكن كيف لنا ان نعرف من هو القاتل ؟ فيرد اوديب مثلا بكلمة يونانية ، المقطع الاول فيها معناه « أنا » كذلك استخدم كلمات تدل على القتل أو الخيانة أو الغدر او الهلاك تنتهي بنفس المقطع الذي يبدأ أو ينتهي به أسم اوديبوس ، وغير ذلك من حيل تؤكد دور اللغة الخطير في البناء الدرامي لهـذه المسرحية ولكن هذا الجانب وحده يحتاج الى دراسة مستقلة(٥) .

ولنبدأ من جديد مرة أخرى ..

يقول ارسطو :(٦) واهم هذه الاجزاء (أجزاء المأساة) هو تركيب الافعال ، لان المأساة لاتحاكي النــاس ، بل تحاكي الفعل والحياة ، والسعادة والشقاوة هما مـن نتائج الفعل ، وغاية الحياة كيفية عمل لا كيفية وجود ، والناس هم ما هم بسبب أخلاقهم ، ولكنهم يكونون سعداء أو غير سعداء بسبب أفعالهم ، واذن فالاشــخاص لا يفعلون ابتغاء محاكاة الاخلاق ، بل يتصفون بهذا الخلق أو ذاك نتيجة أفعالهم ولهذا فان الافعال والخرافة هما الغاية في المأساة ، والغاية في كل شيء أهم ما فيه .

وفضلا عن هذا ، فلا توجد مأساة بغير فعل ، ولكن توجد مآسي بغير أخلاق .

ويؤكد على قيمــة الفعل والخرافــــة اكثر من مرة فيقول : « ولو برع المرء في تأليف أقوال تكشف عن الاخلاق وتمتاز بفخامة العبارة وجلال الفكرة ، لما بلغ المراد من المأساة ، اذ يبلغه حقا بمأساة أضعف عبارة وفكرة ولكنها ذات خرافة وتركيب أفعال » .

وفي « ميديا » نجد ان تعارض المصائر والاخلاق واصطدامها التدريجي ينســج كلمـة الخرافة Mythos او الحكاية ، وهذا النسيج لا يتم مالم تكن هناك تلك الاطراف أو الاقطاب المتصارعة ـ ميـديا ، ياسـون ، كريون ، الخ ..

وفي « انتيجونا » يتم ذلك النسيج من تعارض مصير واخلاق كل من انتيجونا وكريون .

اما في أوديبوس ، فليس ثمة الا هو في مواجهـة المجهول ، احدهما قطب ماثل والثاني وهمي ، فكيف يتم ذلك النسيج الذي يشكل الخرافة ؟

ومرة اخرى ، في ميديا تنسج الخرافة من ذلك التشابك الذي تؤدي اليه اختلافات الافعال والاخلاق بما يفضي في النهاية الى تنويع الخرافة بذروة الحدث ، هكذا تبدأ « ميديا » بالرغبة في الانتقام وتنتهي بالانتقام ، وتبدأ « انتيجونا » بالتصميم على دفن اخيها وتنتهي بدفنه ، وتبدأ « اجاممنون » بتدبير اغتياله وتنتهي باغتياله ، وتبدأ « الكترا » بالتصميم على الانتقام وتنتهي بالانتقام وهكذا . . .

هذا التنويع هو ذروة الحدث ، وقمة الخرافة ، وهو ما يصبح خطيئة البطل أو سقطته Hamartia التي يستحق عليها الدمار Phthartikon حسب مبدأ الضرورة والاحتمال ، ولا يتأخر ذلك الدمار، ـ العقاب ـ كثيرا . . تموت انتيجونا، يهلك كريون ، ينفى اورستيس، تموت فيدرا ، يموت هيبوليتوس ، تهلك ميديا وان هربت ، لأنه فرار الهلاك بعد أن فقدت الوطن والزوج والابن ، وهكذا وهذا الدمار ـ وهذا مهم للغاية ـ يأتي البطل ، حسب مبدأ الضرورة والاحتمال ، من الخارج حتى في الحالات النادرة التي ينتحر فيها البطل اذ ينتحر مجبرا ـ كخوف فيدرا من الفضيحة ـ وذلك حتى يكون في العقاب عبرة كافية .

ولكن في « اوديبوس » ماهي الخرافه وابن المصائر التي تنسجها وتدفع الى ذروة الحدث فيها ؟

ان سقطة البطل تتم قبل بدء المسرحية ثم يستعاد ذكرها ـ بأثر رجعي ـ مع التعرف ، مع ذلك تبقى الحقيقة ان سقطة البطل لم تكن ذروة حدث تشكله الخرافة وتقضي اليه . ومن ثم يمكن القول ان « اوديبوس » قد خلت من الخرافة على نحو ما ، ولم تتضمن الاحداث سقطة البطل لانها سابقة على المسرحية، وكذلك ـ بالتالي ـ لا يأتي دمار البطل وفق مبدأ الضرورة والاحتمال ولا يأتيه من الخارج ، من قرار تتخذه بشأنه الالهة ، وانما هو الذي يقرر لنفسه عقابه ويجريه على نفسه وكأنه ـ وهذا هام للغاية كما ذكرت ـ مازال يواصل تصوره لنفسه بصفته الها كان يدعى الالوهية في تضخيمه لحجم نفسه ، وها هو يدعى الالوهية ولكن في معاقبة النفس ، واذن ـ وقد خلت المسرحية من الخرافة ـ بدلالتها التقليدية ـ وخلت من تجسيد فعل الهمارتيا ، وخلت ايضا من الدمار الذي يأتي عقابا من الخارج ـ اقول اذن والحال كذلك هل نقول بأن هذه المسرحية قد خرجت على المواصفات التقليدية الأرسطوطالية ؟ ام ان هناك تصور آخر وقياس آخر ؟

والاجابة على هذا ستكون احد الافتراضين ، فاذا افترضنا ان المسرحية قد خرجت على المواصفات التقليدية الارسطوطالية كان هذا حكما نهائيا عليها ولا يتبقى مايقال، وفي هذه الحالة علينا ان نبحث عن السر في ثناء ارسطو عليها ، واذا افترضنا انها لم تخرج على المواصفات التقليدية الارسطوطالية ـ وهذا هو الارجح اذا لم نغفل راي ارسطو فيها ـ فعلينا اذن ان نغير الزاوية التي نقف فيها ازاء المسرحية ونعيد النظر اليها من زاوية جديدة أخرى .

ومن الزاوية الجديدة نستطيع ان نرى في المسرحية خرافة ، ليست هي حكاية الابن الذي قتل أباه وتزوج بأمه ، فهذا جزء سابق من تاريخ الشخصية لا يعنينا الا بقدر من يلقى من ضوء من الماضي على حاضرها ، وانما هي حكاية انسان تعيس في مواجهة قدرة وعجزه ، في مواجهة المجهول ، وفي مواجهة نفسه ، ثم انكساره مع بشاعة الاكتشاف ، وهذا الاكتشاف هو ذروة الخرافة وهو قمة الحدث ، او الحدث القمة ، وسنرى انها لم تخل من السقطة او الهمارتيا ، ولكنها ليست الهمارتيا في حق الآلهة والتي تنطوي على دنس Miaron سفك دماء الاقارب ، ولكنها تسحب من الدين لتضاف الى الاخلاق، هي همارتيا انتهاك قانون اخلاقي للقرن الخامس ق . م. يقول لا تفرط Meden agan فخير الامور الوسط ،وتذكر انك لست الها » ، وسنرى ايضا ان دمار البطل يأتيه من خارجه وفق مبدأ الضرورة والاحتمال ، ولكنه لا يأتي مفروضا من قوى غيبية وانما مفروضا من ذلك القانون الاخلاقي .

ترى ماهي تلك الزاوية الجديدة التي نطل منها والتي تتغير منها رؤيتنا على هذا النحو ؟

هذه مسألة تضاف لحساب المضمون الذي تحمله المسرحية اكثر مما تضاف لحساب الشكل ، وأن كانت تبرز واضحة من خلال علاقة التلاحم الحميم بين الشكل والمضمون ، وهي المحور الثاني الذي ادرت حوله حديثي في الجزء التالي من هذا البحث .

اوديبوس في اطار عصرها

ـ ٢ ـ

وفي دراسة عن الفن بين العالمية والمحلية (٧) يعرض الكاتب ـ د . فايز اسكندر ـ لنظريتين تبحثان في الاسباب التي تكمن وراء منشأ اشكال الخلق الجمالي في المجتمعات الانسانية المتعاقبة والدوافع التي تستحث الفنان او الاديب على التعبير عن مكنونات فكره في اعمال فنية او ادبية ، يختلف حظها من الثراء والعمق في مجال التصريح عن مطامع الانسان . احدى هاتين النظريتين تقول بأن تطور الفكر والمعرفة والعلوم الانسانية عموما هو الركيزة الاساسية التي تنهض عليها حركة الانسانية المتطورة من الوجهة التاريخية والاجتماعية ، والثانية تقول ان حركة الانسانية في مختلف عصورها وفترات انقلاباتها الاجتماعية ، هي الباعث الوحيد والنهائي على نشأة الافكار والمعارف والفنون ، وهي المرجع الاوحد في تفسير هذه الانعكاسات والحكم عليها وتقييمها من مختلف مناحيها .

وفي عدد من الدراسات التي تقدم تفسيرا اجتماعيا

للنتاج الجمالي اليوناني القديم(٨) تكاد جميعها تشير الى منطلق واحد يحدد موقف الدارس لهذا التراث القديم بين هاتين النظريتين ، حيث يلحظ للوهلة الاولى ان النتاج الجمالي هو الذي يضع النموذج المثالي أمام احلام الانسان وطموحه نحو حياة افضل ،وهو الذي يأخذ بيد الجماعة من خلال طرحه لتشوقاته المستقبلية ، ولكـي تتأكد للدارس صحة نظرته هذه يكفى ان يلتفت الى ذلك التناقض الظاهر بين الوجدان الجماعي للامة اليونانية في ذلك العصر تجاه الدين وبين فكاك النتاج الجمالي في ذلك العصر من اسارسطوة الدين ومحاولة الدعوة الى التحول من تلك السطوة .

فالمتأمل للتراث اليوناني القديم لايكاد يبدأ سياحته السريعة مع ذلك التراث حتى تستوقفه بين لحظة واخرى حيرة تنهض الى الوجود امامه من قاع هوة سحيقة تفصل مابين ثيولوجيا العصر القديم وبساطته، او ان شئت فقل سذاجته ، وبين سمو الفكر يتبدى في النماذج الجمالية التي أبدعها الاغريق في الفن والادب ، كما يعلن عن نفسه في الفلسفة والتاريخ والعلوم الطبيعية . والدارس لهذا التراث لا يعدم العديد من الامثلة على سطوة الوجدان اللاهوتي العام كأدانة سقراط الذي دعا الى التوحيـد ، وادانه اناكساجواس بالالحاد ، وادانة بروتاجوارس لمجرد أنه ضبط يقرأ كتابا عن الالهة بصوت مسموع في منزل يوربيبديس فأحرق الكتاب وفربروتاجوراس ليلقي بنفسه الى البحر ، وفي المقابل يجد امثلته على عظمة الفكر في روائع المسرح وانجازات الفلاسفة والسفسطائيين العظام، وما حققه الفن الاغريقي والعلوم الطبيعية ولعله يصل ـ من خلال دراسته ـ الى ان موقف الكاتب ازاء ثيولوجيا عصره لم يكن موقفالراضي المستسلم وانما موقف الثائر المصلحوان كان ذلك قد تم من خلال استخدامه للرمز والايحاء والتحميل لا من خلال القصد المباشر .

ولاشك ان نظرة شمولية الى القرن الخامس ق.م تؤكد هذه الحقيقة ، ولنر ذلك من خلال ،اوديبوس، .

كان العصر الذي شهد رائعة سوفوكليس أوديبوس يشهد صحوة فكرية هائلة قامت علىاكتاف السفسطائيين العظام ، بالرغم من ان كثيرا من مؤرخينا اليوم يتحدثون وكأن الجهد الروحي العظيم الذي خلق حضارة القرن الخامس ق.م كان نوعا من الثرثرة العمياء والمغالطات الفكرية . عرف ذلك العصر ارستبديس العادل ، وديموديكوس الطبيب العليم وهيكاتابوس الذي صور كل الارض وحدد عليها مواقع البلدان والانهار والمسافات بينهما ، ويوتاجوراس ـ اوفيثاغورس ـ الذي اكتشف اسرار الارقام ووضع قوانين المجتمع المثالي ، واناكسا جوراس أول من قال بأن سطح القمر مظلم وانه يعكس ضوء الشمس ولكنه لا يضيء ، وعلل ظاهرة الكسوف ، والذي قال بان الشمس ليست الها ولكنها كتلة صخرية او جزءا ملتهما من الارض ، والذي حاول أن يصوغ نظرية الذرة في شكل لعب دورا خطيرا في تطور العلم الحديث ، وقال بأن المادة لا تفنى ولا تستحدث ولكنها مـن عدة عناصر ،وانها تندمج او تنشطر ، وقال ايضا بأنه ثمة نظام للكون يحكمه العقل او ال نوس Nous وشرح حقيقة الهواء ونفى فكرة الفراغ او الخواء . وعرف ذلك العصر ايضا مجادلاتحول التفرقةبين الطبيعة Physis والعرف Nomos كما شهد بروتاجوراس الذي كان استاذا ضليعا في اللغة والنحو ومعلما للخطابة والذي اطلق صرخة في التشكيك في الالهة قائلا **اماعن الالهة فلا حيلة لي لمعرفة هل هم حقا موجودون ام لا ، فان الحجب التي تستر المعرفة كثيرة ، منها الظلام الذي يتسربل به الموضوع ، وقصر عمر الانسان ..» ، وشهد العصر** ايضا كثيرين غير بروتاجوراس من الذين شككوا بشكل او باخر في وجود الآلهة وان كانوا اسعد منه حظا لانهم لم يلقـوا مصيره ، ولكن بروتاجوراس الشجاع هو الذي وضع قانون العصر : الانسان هو مقياس كل شيء » وحقيقـة الشيء هي ما يعنيه لكل : العسـل حلو عند المعافـى والعسل مر عند مريض الصفراء ، ومعرفتنا دائما تفيض، وهي نتيجة لضربات ايجابية فوق أدراك سلبي ، ونتيجة لذلك سيظل دائما في كل قضية الـ « مع» والـ «ضد» ولن تنجو من تجاذب الطرفين قضية من القضايا .

ولعل عظمة هؤلاء الفلاسفة أو السفسطائيين ليست في صحة نتائجهم وانما لاشيء يعدل عظمتهم في الريادة ، وفي الجرأة في طرح افكارهم التي حملت معهـا النور والحرية لتتلمس طريقها لاول مرة الى عقل الانسان ، غير هيابين من سطوة العقائد والتقاليد القديمة ، دائبين في البحث عن الحقيقة ، ناشدين خلق الجمال ، متطلعين الى ترقية الحياة الانسانية .

هذا هو العصر ـ في ايجاز شديد ـ الذي شـهد روائع التراجيديا اليونانية القديمة ، وهؤلاء هـم بعض فرسانه الاجلاء ، ومواقفهم الشجاعة من الدين والذين تراوحت مواقفهم بين التصريح والتلميح ، ولا شـك ان الذين اضرت بهم رغبتهم في رقعة الدين قليلون ، وانهم عارفون ان ليس من قدر البشر ان يقدم انسان مثل هذه الخدمة الجليلة الى الناس دون ان ينال حظه من العقاب الاليم ، جزاء له على ما اقترفت يداه من خير ، ولقد افلح هؤلاء الافراد القليلون في اغراء جماعات من الناس ـ الى حين ـ على ان يقدمها المنطق والمثل العليا على غرائزالقطيع الاكبر ، وهم عارفون ان لابد ان عليهم ان يـرتد عليهـم القطيع ـ ان عاجلا او آجلا ـ لبدوسهم . ولكن الى جوار هؤلاء القلة كانت هناككثرة ـ ربما اكثرحكمة ـ استطاعوا ان يقولوا كل ما ارادوا وان يفلتوا من غضبة القطيع . أفلا يدعونا هذا الى قراءة جديدة لروائع التراجيديا القديمة لتلمس الايحاءات والايماءات لنتعرف على قيم جديـدة

فيها ؟ وهل يمكن ان يكون هذا هو حال فرسان العصر الرواد ، وان يكون لعباقرة المسرح حال فريد لهم وحدهم؟

اننا مع سوفوكليس ، صاحب أويديبوس نراه في انتيجونا يردد حكمة العصر – لاتفرط فخير الامور الوسط – في وضعه المبدا الاخلاقي فوق قانون السماء وأيضا فوق قانون المدنية الذي هو اعظم ما حققه اليوناني ، فانتيجونا التي دافعت اعظم دفاع عن الالهة ، عجزت الالهة عن حمايتها من الدمار في النهاية ، وكأنموتها هو العبرة والدرس لمن يكسر بصلفه ذلك المبدأ الاخلاقي، وفي نشيد الانسان الذي يلقبهالكورس انتيجونا نجد مقابلة بين انجازات الانسان وبين الآلهة تصل ذروتها حين يقول الكورس ان الانسان قد شق بطن الارض التي هي الهة ، غير ان ذكاءه وافتتانه لا يطيعانه دائما ، فهما ان اعاناه على ادراك الخير فقد يوقعانه في الشر . واذن فالدمار لا يأتي من التصدي للالهة وانما من تجاوز الوسط الى أحد طرفي الافراط .

وفي أويديبوس لا يسقط البطل لانه قتل اباه – وليس لهذا الحادث اهمية عند سوفوكليس ولهذا اخرجه من خرافة المسرحية – بل انه بعد ان قتل اباه جاء الجزاء الفوري ، فقد اعتلى عرش طيبة لانه هو العادل الذي اوقع بلابوس جزاء عادلا على انه في محاولة افلاتهمن النبوه القى بروح انسان الى العراء – ليس هذا جرما في حق الالهة بقدر ما هو جرم في حق الانسان – الانسان الذي حددت ماهيته فلسفة العصر بانه مقياس كل شيء.ومرة اخرى سترى في انتبجونا ان ثورتها لم تكن من اجل غضب الالهة بقدر ما كانت من أجل اهدار قيمة الانسان حين يلقي لجياع الطير والكلاب .

أقول لم يسقط اويديبوس لانه قتل أباه ، بل نال جائزة عرش طيبة كحاكم مطلق لاكملك ورث العرش ،لانه لافضل ولا تميز للملك الذييرثعرشا ، ولكنهناله لتميزه وذكائهكانسان ، ذلكالانسان الذيقدس قيمةسوفوكليس في انتبجونا . غير ان ذكاء الانسان وافتتانه لا يطبقان امله دائما ، فهما ان اعاناته على ادراك الخير فقد توقعانه في الشر ، ولقد سقط اوديب لان ذكاءه خانهحين افرط بتعاليه في تقدير نفسه .

ومنذ السطور الاولى في المسرحية يقول قائد الكورس لاوديب : لم نأت اليك كاله لتخلصنا من البلاء وانما جئناك على انك الاول بين الرجال . والكورس هو شعب طيبة ، لا يلتمس ذلك العون من الالهة لان الضراعة لم تعد بشيء ولكنه يلتمسه من الانسان المخلص.ولكن اوديب لا ينتبه الى ذلك والطاعون ليس سببه ان اثما في حق الالهة مطلق السراح فما ذنب الشعب في ذلك ، وانما سببه ان ذلك الشعب لم يحكم العقل ويترك حكم المدينة لمن يلقى به الحظ امامه ، وهاهو قد تغير ، لم يعد هو الانسان الذكي ، بل أصبح – المغرور المدعى ، وكأن الكورس قد ادرك سقوطه ، او اراد ان يحذره ، في اشارة سوفوكليس الذكية التي صاغها في تلك الثورية حتى لا يكشف عن دعوته الاخلاقية على نحو مباشر ، حين يقول له – الكورس – : لقد انقذتنا فيما قبل ، فكن اليوم معادلا لذلك الانسان الذي كنته يومذاك ، فالاول انسان ذكي والثاني اله مغرور ، ولكن اوديب يقول للكورس : ان ما تصلون من اجله ستنالونه ان استمعتم الي وأطعتم أوامري .

وعندما يعرف اوديب الحقيقة ويأتي بعد التعرف تحوله ويستوعب الدرس نكتشف نحن خطأ هائلا في الدراسات النقدية التي تناولت المسرحية خاصة دراسة العلامة نوكس التي اشرت اليها.هذا الخطأ كامنفيالمعادلة التي وضعها على هذا النحو : هناك اوديبان ، الاول هو الماثل امامنا اوديب الذكي المخلص المنقذ ، واوديب السابق القاتل المدنس ، اما المعادلة الصحيحة فهي ان هناك اوديبيين ، الاول المثال وهو ليس الذكي المخلصبلالاحمق المغرور ، واوديب السابق ، ليس المدنس سبب البلاء ،بل الانسان العاقل الذكي الذي حل اللغز وانقذ المدينة .لانه عندما ينطبق الاول على الثاني تأتي محصلة معادلة الاستاذ نوكس خاطئة اذ كيف – حين يرتد المنقذ المخلص الى اصله الآثم يصير الها ؟ اما المعادلة الصحيحة فهي ان اوديب المغرور حين يعي الدرس ويرتد الى ما كانه ، الانسان الذكي الذي لا يفتر بذكائه يصبح معادلا في حكمته الالهية .

واذن فان ما يقوله سوفوكليس هو ان لايوس قد اخطأ في البداية حين استسلم لهواجس النبوءة والحق الاذى بروحانسانية ولهذا فموته حق جائزته عرش طيبة.

واوديب حين افرط وتجاوز حدود الانسان السوى سقط وحين ارتد الى صوابه أفلح .

والطاعون حين زال عن المدينة لم ترفعه عنها الالهة وانما دراه عنها اوديب الانسان حين نفى من المدينة اوديب المغرور الطاغية .

واذن فالهمارتيا ليست في حق الالهة بل في حق الانسان .

والدمار لا يأتي من الالهة بل يلحقه الانسان المعتدل بأوديبالمغرور وعندئذ يصبح اوديب بحق – بحكمته – هو الاله الذي اراده بغروره ، والاله هنا هو العقل الحكيم بحكم البصيرة لا البصر .

ومرة اخرى الانسان هو مقياس كل شيء اما آلهة الغيب فوهم لا وجود له لا ينفع ولا يضر .

ولكن هل كان بوسع سوفوكليس ان يقول هذا الا من خلال فن رفيع ، يمد كلمته ويحفظ عليه حياته ؟

– القاهرة –

١ ـ « أوديب حاكما » ، والتسمية « أوديب ملكا » ترجمة خاطئة لانها فضلا عن انها تغفل المعنى اللغوي لكلمة « تورانـــــوس » فهي لا تميز بين الحاكم الذي يتسلم الحكم لقوته وتميزه عن الملك الذي يرث الملك ، وكذلك تنم هذه الترجمة عن عـــدم ادراك لما فعله سوفوكليس بهذه الكلمة في البناء الدرامي لهـذه المسرحية ، وكذلك اغلب الترجمات الانجليزية والفرنسية

٢ـ د . طه حسين ، اوديب ، مطبوعات كتابي ، القاهرة ،

٣ ـ الذي ضم سبع محاضرات القيت عامي ٥١ ، ١٩٥٢ وساهـم فيها الاستاذ نوكس ببحثه عن اودب ، ولهذا الكتاب ترجمة رديئة صدرت في بيروت سنة ١٩٦٤ بعنوان « روائع التراجيديا في ادب الغـــرب .

٤ ـ نحن ـ أو انا ضمير الملكية هنا ـ يشير الينا باعتبارنا مشاهدين آثينيين ، عندنا ذلك الجانب من المعرفة التاريخية عن موضوع المسرحية ، ولكننا لم نقرأها بل نشاهدها لاول مرة .

٥ ـ راجع دراسة العلامة نوكس التي اشرت اليها في البداية والتـي ركز فيها على دور اللغة في البناء الدرمي وكذلك دراسة حول مسرحيةانتيجونا لسوفوكليس التي ابرزت دور اللغة ، نشرت بمجلة المجلة العدد ١٠٩ يناير ١٩٦٦ .

٦ ـ ارسـطو ، فن الشعر الفصل السادس ، ترجمة د . عبد الرحمن بـــدوي ، القاهـرة ، ١٩٥٣ .

٧ ـ دكتـور فايز اسكندر ، الفن بين العالمية والقومية ، المجلة ، العدد ٧٥ ، مـارس ١٩٦٣

٨ ـ راجع المقالات التالية حـول مأساة انتيجونا ، المجلة ، العدد ١٠٩ يناير ١٩٦٦ .

يوربيديس وعصره ، المجلة ، الاعـداد ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢٠ ، ١٢٩ ،

حـول مأساة اجا ممنون ، المجلة العدد ١٢١ يناير ١٩٦٧
قراءة جديدة لبندار ، المجلة العدد ١٧٥ يوليو ١٩٧١ وغيرها .

الصمت

ناتالي ساروت

ت. د. ساميه احمد اسعد



الشخصيات

أصوات رجالي

رجل (١)
رجل (٢)
جان - بيير

أصوات نسائية

امرأة (١)
امرأة (٢)
امرأة (٣)
مارت (صوت شاب) .

امرأة ١ : بلى ، ارو لنا .. كم كان جميلا .. كم تتقن فن الرواية ...
رجل ١ : لا ، ارجوك ...
امرأة ١ : نعم ... حدثنا عن ذلك مرة اخرى ... كم كانت جميلة ، هذه المنازل الصغيرة .. يخيل

الى انني اراها .. بنوافذها التي تعلوها أفاريز صغيرة من الخشب المزخرف .. كأنها دانتيل من كل الالوان .. وحول الحدائق هذه الاسوار ، حيث الياسمين والاقاقيا ، في المساء ....

رجل ١ : لا ، كانت حماقة ... لا ادري ماذا انتابني.

رجل ٢ : لا ، ابدا ، كان ذلك رائعا .. كيف قلته ؟ .. كل هذه الطفولة الكامنة في هذه ... في كل ... هذه الرقة ... كانت رائعة ، الطريقة التي قلت بها ذلك .. كيف قلته ؟ .. اود ان اذكر ...

رجل ١ : لا ، انصت الي ... انك تجعلني احمر خجلا ..لنتحدث عن شيء اخر ، اذا شئت. كان ذلك سخفا ... لا ادري اي شيطان دفعني الى ... اصبح مضحكا عندما استسلم لهذه الانطلاقات .. هذه النزعة الغنائية التي تسيطر علي احيانا .. انه لشيء سخيف ، ساذج ... لا ادري ما أقول ...

(اصوات مختلفة)



امرأة ٣ : بالعكس ، كان ذلك مؤثرا للغاية ..

امرأة ١ : لكم كان ...

رجل ١ : لا ، كفى ، ارجوكم ، لا تسخروا مني ...

رجل ٢ : نسخر منك ؟ لكن ، من ذا الذي يسخر ، هيه ؟ انا أيضا تأثرت .. وشعرت بالرغبة في رؤية هذه النوافذ .. سأذهب لرؤيتها .. منذ وقت طويل و ....

امرأة ٣ : نعم ، انا أيضا .. كان ذلك .. لقد عرفت كيف تعبر .. كان ذلك حقا ...

رجل ١ : لا ، لا ، كفى .. كفى ..

امرأة ٣ : كان فيما قلت شاعرية ..

رجل ١ : **(نبرة يائسة وغضب بارد)** آه .. وصلنا.. شيء لابد منه .. يمكن ان ترضوا . لقد وصلتم الى ما اردت تجنبه . **(يئن)** ... لم ارد بأي ثمن .. لكنكم عميان **(مغتاظا)** صم .. انعدم احساسكم انعداما تاما **(شاكيا)** مع انني بذلت قصارى جهدي ونبهتكم ، وحاولت منعكم ، لكن عبثا حاولت .. تنقضون كالوحوش .. وتسرون الان ...

امرأة ٣ : ماذا حدث ؟ ماذا قلت ؟ نسر لماذا ؟

رجل ١ : **(ببرود)** للاشيء . لم تقولوا شيئا . ولم اقل شيئا . هلم . الان ، افعلوا ما تريدون. تمرغوا . اصرخوا . على كل حال ، فات الاوان .. سبق السيف العذل . كلما قلت لنفسي **(يئن مرة اخرى)** ان هذا كان يمكن ان يمر مر الكرام ... لقد اخطأت ، ونحن متفقون على هذا ... غلطة .. لكن ، كان

يمكن اصلاح كل شيء .. كان يكفي ان ندع الامر يمر .. كان يمكن ان اتدارك خطأي ، وكنت على وشك ان افعل .. لكنكم دائما كالدب الذي يلقي على صاحبه حجرا .. انتهى الامر الان .. استمروا .. يمكن ان تفعلوا أي شيء ...

امرأة ١ : ماذا ؟ ماذا ؟ نفعل ماذا ؟

رجل ١ : **(يقلدها)** ماذا ؟ ماذا ؟ الا تشعرين بما اثيره .. اوه **(يبكي)** كل ما كنت أخشاه..

امرأة ١ : ماذا ؟ ما الذي كنت تخشاه ؟

امرأة ٢ : ما الذي اثير ؟

امرأة ٣ : الا تعلم انك تثير قلقي ؟

رجل ١ : آه ، انا اثير قلقك .. أنت ...

امرأة ٣ : طبعا ، انت .. ومن غيرك يثير قلقي ؟

رجل ١ : **(ثائرا)** انا ، انا اثير القلق لأنا مجنون ! طبعا هكذا الامر دائما ، لكن فيما يتعلق بكم ، عندما يكون الامر واضحا جليا ... لكنكم لن تجعلوني اعتقد انني .. تشعرون بما اشعر ، غير انكم تتظاهرون .. وترون ان من الافضل ان تتظاهروا بذلك ..

رجل ٢ : طبعا لك ، نتظاهر بماذا ؟ صحيح ، لابد اننا جميعا متأخرين ، مساكين ، بلهاء ..

رجل ١ : اوه ، ارجوكم ، لا تحاولوا خداعي ، لاتلعبوا دور الابرياء .. أي انسان عادي التكوين يشعر بذلك في الحال .. كل انبثاقات كما لو ....

(يسمع ضحك خافت)

سمعتم ؟ هل سمعتموه ؟ لم يستطع كتمان ضحكته ، ففاض به ..

امرأة ١ : **(بتعالي)** جان ـ بيير هو الذي ضحك توا . لأنه لشيء مضحك حقا هو الذي فاض به ، فيما يتعلق ...

امرأة ٢ : جان ـ بيير .. مستحيل انت لا تتحدث عنه ؟

امرأة ٣ : جان ـ بيير الهادىء اللطيف ...

رجل ٢ : عمن اتحدث اذن ؟ اسألكم ، عمن اتحدث ؟.. تريدون اثارتي مرة اخرى ..

رجل ٢ **(بصوت هادىء)** جان ـ بيير ، آه ، شيء جميل .. ممتاز . الامر يتعلق اذن به .

رجل ١ : لا . بامبراطور الصين . **(يقهقه)** بملكة سبأ

([illegible])

امرأة ١ : حسن ، اهنئك يا صديقي جان ـ بيير .. بالاشياء التي تفعلها سرا . اوه ، يالك من انسان كتوم .. الا تدرك ما أثرته، وانت جالس هنا ، وكأن شيئا لم يكن ..

امرأة ٢ : انت اذن يا جان ـ بيير المسكين ، سبب كل هـذا الجنـون ...

امرأة ٣ : أوه الشقي .. الملعون ... أوه ، البغيض ، الانسان المخيف . جان ـ بيير الشـاب المتواضع ، العاقل .. انظر ماذا فعلت ، والحال التي اصبح فيها صديقنا المسكين..

رجل ٢ : جان ـ بيير المرعب .. هكذا سأدعوك . قاطع الطريق الرهيب انظروا اليه . لكنه والله يهددنا ، والمسدس في قبضته ! ..

(ضـحكات)

امرأة ١ : هيه يا جان ـ بيير الا تشعر بالفخر؟ لم تحدس الامر ، أليس كذلك ؟

رجل ١ : اغفر لهم ، انهم يجهلون ما يفعلون . لا تلق بالا الى ما يقولون ! اشفق عليهم .. ما كان ينبغي ، هذا واضح ، انا اول من ادرك الامر .. لكن ، يجب ان تفهم ...

امرأة ٢ : **(تنفجر ضاحكة)** سمعت يا جان ـ بيير ، يجب ان تفهم .. ان تفهم كل شيء **(بصوت زائف الجلال)** يعني ان تغفر كل شيء ، لا تنس ذلك يا جان ـ بيير ... **(اصوات مختلفة وضحكات)**

ـ نعم ، سنعين ، كن متسامحا ...

ـ نرجوك ...

ـ كن شفيقا يا جان ـ بيير ، نتوسل اليك..

(قهقهة ...)

رجل ١ : **(جاد للغاية)** انت لا تطلب الا طمأنتنا ، أليس كذلك ؟ انا متأكد من هذا . لو امكنك ذلك لفعلت .. مع ان الامر هنا لا يتطلب الا القليل .. مجرد كلمة ، كلمة واحدة منك ، وتشعر بالخلاص ، تطمئن جميعا . ونهدأ . لانهم جميعا مثلي ، وتعلم انت ذلك . كل ما هنالك انهم لا يجرؤون على اظهار أي شيء ، فهم لم يتعودوا .. يخافون .. لا يسمحون لانفسهم ابدا ، فاهم .. يلعبون اللعبة ، كما يقولون ويظنون انهم مضطرون ان يتظاهروا .. كلمة واحدة . ملحوظة صغيرة تافهة جدا . أؤكد لك ان أي شيء قد يفي بالغرض . لكنه بلا شك ، شيء اقوى منك ، أليس كذلك ؟ انت « سجين جدران صمتك » ؟ اعتقد ان هذا ما يقال .. تود ان تخرج منه ولا تستطيع ، هيـه ؟ يمنعك شيء ما .. مثلما في الاحـلام .. افهمك ، واعرف الامر ....

امرأة ٢ : **(ثائرة)** لا ، ماذا نسمع .. ربما كنت ميالة للخوف ، انا ايضا ، ربما شعرت بالكبت . لكن ، ما اجرؤ عليه ، مثلا ، هو أن اقول لك : دع هذا الشاب المسكين في حـاله يا الصبر .. لو كنت مكانه ...

امرأة ٣ : لأنه خجول جدا ، هذا كل ما في الامر .

رجل ١ (بلهفة) : نعم ، نعم ، خجول . انه خجول . نعم ، هذا هو الامر . لقد قلتها يا سيدتي . لا ينبغي ان نبحث عن شيء اخر . ولم نجهد انفسنا ؟ هذا هو الامر . انه الخجل . سنقول هذا . يجب ان نكرره . انه خجول. انه لشيء رائع ، يبعث على الطمأنينة . يالها من مسكن ، هذه الكلمات المحددة ، وهذا التعريف . نبحث ، ونحاول ، ونضطرب وفجأة ، يعود كل شيء الى ما كان عليه . ما الذي حدث ؟ لا شيء . أو بالاحرى شيء تافه ، اتفه ما امكن . لكم نشعر بالراحة ، كان ذلك خجلا ...

رجل ٢ : (بصوت [illegible]) لا ، انا ارفض. لن نقبل هذا لا . ولو انا فعلنا ، فلن يكون الامر مضحكا. انا اندمجت في اللعبة . لقد بدأت تسيلني. انا ارفض ، هه (**بلهجة طفولية**) ، الاكتفاء بهذه المظاهر العادية وهذا التبسيط الكسول .. لا ، لا ، لنكن صادقين ... أو لم يكن هناك شيء ؟ تهديد غريب ؟ خطر داهم ؟ لكنني مولع ، انا ، بأفلام الرعب ، والروايات البوليسية . لن نتوقف عند هذا

(اصوات مختلفة)

(اصوات مختلفة)

الحد . الخجل ! أف ، اف لهذه الصيغ النمطية الجامدة . يحاولون خداعنا . ما شأن الخجل وهذا ؟ تحاولون تخديرنا .. ذلك ان غريزة البقاء عندي ، انا ايضا ، قد ايقظت . لننظر الى الامر قليلا . لنمسك بخناق اللغز ، او بالاحرى لنرجع الى مصدره ... بدأ كل شيء بملحوظة عن الافاريز الصغيرة الشبيهة بالدانتيلا والحدائق الصغيرة الملآنة بالياسمين . لا يمكن خداعي أنا ، وانا لا انسى بسهولة . هذا ما اثار الانبثاقات ، والفيض، والاختناق وطلب النجدة . والان ، يريدون تغطية كل هذا بالخجل .. كأنه غطاء يلقى على النيران .. لكن ، فات الاوان .. وبدأ الحريق .. ألا تشعرون ؟

رجل ١ : (يئن) رحماك . لا تستمع اليه . انه مجنون لا يعرف ما يقول . مجرد كلمة . كلمة غفران ... اعرف بالضبط فيم تفكر .. كنت اعرفه وانا اقوله ، كان يجب ان اتمالك نفسي ، لكني لم استطع . صمتك .. كالدوار .. اختطفت .. شيطان .. كما يميل المرء الى التفوه ببعض الكلمات الدنسة اثناء القداس .. لقد دفعني صمتك بكل ثقله .. ذهبت ابعد مما يجب ، وكنت في غاية العنف ...

امرأة ٢ : كان في غاية العنف ، اتسمعون ؟ قل شيئا يا جان ـ بيير ، بدأت اشعر بالخوف انا ايضا وبدأت افقد اعصابي ...

امرأة ٣ : لا ، دعه . كفى . لقد دامت اللعبة بما فيه الكفاية . لننتقل الى شيء اخر ، اذا شئتم. لم يعد الامر مضحكا . لكنها لم تقل لنا بعد كيف يجب ان نذهب الى بلدك ، بلد الاحلام ...

رجل ١ (مرتاعا) : لا ادري ... اوه ، لا ادري شيئا، اوه ، بسرعة ، شيء اخر ، يتكدس ذلك الان ، ، اوه ، اختفى .. هذا القدر من قلة الحياء .. قلة الذوق هذه . لقد عوقبت على ما ترى . بما فيه الكفاية . لانني افتقرت اليه انا ايضا . تلك غلطتي ، كنت قليل الحياء . هذا ما يثير اشمئزازك، اليس كذلك ؟ انه لشيء لا تغفره ابدا . كنت مبتذلا وهذا شيء لا تحتمله . انت طاهر كالملائكة . الا ترى الكلام المبتذل الذي تحملني على قوله ؟ ... اثير الضحك ... لم أعد ادري ما الذي اقوله . حالما اوجد معك افخم كلامي .. لكني ادرك الامر جيدا . لقد شعرت بالحرج لي . لانك فهمت كل شيء . أشعر بذلك دائما . انت تفهم كل شيء . عندما تصمت هكذا ، وتنظر الينا ونحن نرتع كالاطفال ، ونقول الحماقات ، لا يغيب عنك شيء .. شعرت بالحرج لي .. ذلك انني أتمسك ، حقا ، بهذه الافاريز ، افاريز الدانتيل الملونة ... وهكذا اسلمت ... وبأي طريقة .. وبأي شكل .. يا لها من بضاعة رخيصة .. يا له من « أدب » ، هيه ؟ أليس كذلك ؟ هكذا كان الامر ؟ هيه ؟ هكذا كان ؟

(يتكلم الاخرون في هذه الاثناء ، خلفية صوتية ، تنطلق بضع كلمات)

ـ انه عصبي
ـ لقد كان والده
ـ بالنسبة لي ، الفراق ، والمدرسة ...
ـ جدتي ...

(تزداد الكلمات وضوحا)

ـ أدب رديء
ـ ها هو ذا يعتذر لجان ـ بيير ...
ـ جان ـ بيير ، الخبير الاعظم ...
ـ تعرفون الحكاية .. قدموا له كتابا اذن .. اوه ، لا ، معه كتاب .. هو ، هو ،

هـو ..

(ضـحكات غليظـة) ...

رجل ١ : **(يستطرد)** اوه ، بالحماقتهم . لا يفهمون شيئا . لا يحتاج المرء الى قراءات كثيـرة لكي يزداد حساسية ، و خبـرة .. انها موهبة .. اما ان تكون موهوبا اولا تكون.. بوسعهم ان يقرأوا مكتبات بأسرها ، امـا انت فلقـد احسست دائمـا .. الكلمات بالنسبة لك ... لم تقل شيئا مبتذلا ابدا ... لم تقل شيئا مبهما ، ابدا .. بالطبع ، انت مضطر ان تستخدم الكلمات من وقت لاخر ، انه امر لابد منه . من اجل الحياة . حـد ادنى . الكلمة شيء خطير ، وانـت تعـرف هذا اكثر منهم ....

رجل ٢ : آسف لتدخلي في هذا الحديث الثنائـي ، وافساد جو التعاطف هذا ، وايقافي هـذه الافاضـات **(ضحكات)** لكن ، يخيل الي انه ، اذا كان هناك شيء لا ينبغي قولـه لجان ـ بيير ، فهذا بالذات : ان الكلمة شيء خطير . سيصمت المسكين الى الابـد .. اذا وجد احد يعرف ان السكوت من ذهب فهو .. هذا رأيه على كل حال ...

رجل ١ : ترى الا ما يريدون الوصول .. تـرى .. لاحظ انني لا ارى ما يرون ، لاحظ ، لكنها في هذه اللحظة ، اشياء كثيرة يميل الناس الى قولها .. فعندما تكلموا عن الخجل .. يكفي ان يعبثوا بكل هذا ، كما يفعلـون الان .. اوه ، لكنهم لا يذهبـون بعيـدا في عبثهم ... وتعلم انت ذلك .. لكنهـم ، في النهاية ، سيثيرون حتما .. علـى الكبرياء ، في البداية .. وبالتالي ، يقولون انك معقـد .. اعتـرف لك انني ايضا .. احيانا .. عندما تصر ... لكني ، في الواقع لا اظن .. انت معقد ! باللجنون ! انـت الـذي ....

مـارت : **(صوت شاب خفيض)** انت مخطيء . لـن تتغلب عليه بهذه الطريقة ابدا . عرفت هذا انا ايضا .. في لحظة مـا .. حسـن ، استطيع ان اقولها لك .. حيلة واحدة : اللامبـالاة .

رجل ١ : اللامبالاة ؟ انت طيبة جـدا ..

مـارت : نعم ، اعرف **(يزداد صوتها انخفاضا)** انـه يعتمد على هذا .. على انك لن تتوصل الى اللامبالاة .. يعرف هذا حق المعرفـة .. ويعرف ان هذه نقطة ضعفك . ويلهو بينما انت .. هاك ما ينبغي عمله : تعلم انـني قابلت مونفال . لقد سألني عما اذا كنت اراك ... وكلفني بتبليغك تحياته ..وجدت انه تغير كثيرا وكبر في السن .. بينمـا احتفظت زوجته بجمالها .. **(بصـوت خافت)** هيا ، هيـا ...

رجل ١ **(بصوت يرتجف)** نعم ، انها جميلة جدا .. لكن ، لو كنت عرفتها .. لا **(يبكـي)** ، لا استطيع .. انت تطلب مني الكثير ، هذا مستحيل . تريدني ان اعدو وانا لا اقدر على جر قدمي .. يزن هذا مائة طن . انا مرهق ، واختنق .. **(يصرخ)** تكلم ، هيا، قل شيئا . ام انك تظن ان هذا يسـلينا **نحن . يبذل المرء جهـدا** ، ولا يتخـذ **مكانا قصيا** ، **ويعرض نفسه** للشبهات ، **نعم** ، **بدافع الشفقة والمحبة** ، **لكي يخلق بعض الصلات** ، **نعم** ، **نعم** ، **تستطيع ان تحتقرني** ، **ان تهدمني** ، **اذبحني** ، **ساخرج** وانا اقول ، حتى الفظ انفاسي : صلات .. يضحي المرء بنفسه ... ويرضى بقـول الحماقات .. ويهزأ بالرأي ....

امرأة ٣ : والان يتشاجر معه ، ويسبه ... انه لامر مضحك للغايـة ...

امرأة ١ : بدأت ارى انجان ـ بيير قوي جدا . لو كنت مكانه ، لما احتملت الامر ، ابدا .

رجل ٢ : افتح المراهنات . سيجيب ام لا يجيب ...

رجل ١ : لا جدوى من المراهنة . لن يجيب . السيد يحتقرنا . نميمتنا ، ثرثرتنا ، ادبنا السيء، شعرنا الرخيص . اما هو ، ابدا . لا يريد ان يكون على صلة بالاوباش . لكني سأقول لك انا ، يا سيدي الصغير ، ما هو رأيـي في الواقع . انهم على حق . انت خجـول. ولم البحث عن شيء اخر ؟ ما هـــذه التعقيدات ؟ هل يخيفك رأينا ؟ ولو قلت حماقـة ؟ لان ذلك قد يحـدث ، هيه ؟ حماقـة هائلة ، كسائر الناس . عندئـذ **(بصوت مخنث)** يا للبغض ... مـاذا يقولون ؟ انا ، تخيل ، ينظر الي علـى انني انسان بائس ، احمق . اوه ، لو ان ذلك كان ، لما احتملته .. بينما اتربـع الان على العرش ، ولا شغل للناس الا بي..

امرأة ٣ : فلتعلم ان الصامتين لا يثيرون شعوري .اقول لنفسي ، بكل بساطة ، ربما لا يجـدون شيئا يقولونـه ..

مـارت : اما انا فلا . اعترف بان الصامتين...عندما كنت في الخامسة عشر .. عشقت رجلا .. من بعيد ، طبعا ، كنت في الخامسة عشر ، كان صديقا لوالدي ، كان يدخن غليونـه في صمت .. كنت ارى انه .. لا يقاوم !

امرأة ٣ : نعم ، في هذه السن .. لكن منذ ذلك الحين أؤكد لكم انني غيرت رأيي ..

رجل ١ : يظنونك احمقا . نتيجة هائلة ... لكن ، مما لا شك فيه انك لا تأبه بالامر ، طبعا . سيان بالنسبة لك . والا لبذلت شيئا من الجهد . **(يرق صوته)** لا تأبه بالامر. كنت ظالما ، سامحني . بالعكس ، اشعر ، وطالما شعرت ان عندك .. لذلك معك .. لو ان احدا غيرك لاذ بالصمت ، لما التفتت اليه .. لكن انت .. دون ان تحتاج الى كثير من العلم .. بالعكس ، لذلك كثيرا ما .. المثقفون ... اوه ها انذا قد وصلت ... أوه .. وصلت .. لكن كيف لم ... قبل ذلك ؟ ولتعلم لا ينبغي ان تظن ذلك فيّ ... في انا ، ابدا ، لست منهم . بل أمقتهم .. انا لا أقيم سلم قيمي ابدا بالطريقة التي تظنها ، ابدا . كثيرا ما اشعر بعدم الارتياح وأنا معهم .. فلقد انعدم احساسهم واصبحوا من خشب .. آه يا مارت ، صدقيني ، لا تعشقي مثقفا ابدا..

مـارت : لا تخف .. هيا . استمر . لا بأس .. ربما سارت الامور .. ربما توصلت بهذه الطريقة الى ...

رجل ١ : ثم ان كل اصدقائي .. دائما بسطاء ، يعملون بأيديهم . عندهم هم نجد .. اذكر نجارا .. اذكر .. لا ادري لم اقول هذا. يوجد اناس طيبون في كل مكان .. وبين المثقفين .. ثم من هو المثقف ؟ هيه ؟ يجب ان نتفق .. انت منهم .. طبعا .. اذا سلكنا هذا السبيل ..

امرأة ١ : وهذا رأيي ايضا . اذا لم تكن مدرسة المناجم مكانا لاعداد المتخصصين .. كما يقال .

امرأة ٢ : نعم ، اين نجدهم اذن ، المثقفون ؟

رجل ١ : انت على حق . أين نجدهم ؟ وما معنى هذا ، في الواقع ؟ لا ، قلت هذا لان عند بعض الناس آراء مسبقة .. حالما يشمون رائحة المثقف ... يشعرون بـ .. نوع من الحقد .. انهم يطاردونهم منذ الطفولة .. عرفت عائلة .. كان الوالدان يشعران بشيء من الاشمئزاز .. كان عليهما ان يقدما ، المسكينين ، كثيرا من اطفالهما الشهداء .. هاكم آنى ، ابنة آل ميريه .. فتاة شغالة .. متادبة حقا .. عجوز صغيرة بمعنى الكلمة .. أرى أنها توقظ فيّ ، انا ايضا ، غرائزا ..

امرأة ٢ : نعم ، أفهمك ...

امرأة ٣ : اذن ، لاجدوى .. لاتريد ان تقول لي كيف يمكن الذهاب .. هناك .. قد تكون العربة افضل وسيلة .. لكن الطرق ...

رجل ١ : ما الذي يجعلك تصر على هذا النحو ؟ ما الذي يهمك الى هذا الحد ؟ ما اهمية هذه البيوت الخشبية ؟ هل تعلم ما بك ؟ ثم انني مثلك . كلينا يتبع الموضة ... الخشب ، لا ادري لماذا ، يجعل الناس الان يغيبون عن وعيهم .. الاشياء المصنوعة من الخشب ... الاواني التي يوضع فيها الملح والفلفل ... والواح الخشب الظاهرة في السقف .. قرأت منذ ايام مقالا مضحكا جدا ... عن موجة حب الالواح الخشبية العتيقة حبا جنونيا .. وعرفت نفسي ...

رجل ٢ : هذا صحيح . انه رد فعل طبيعي ضد غزو الصلب والاسمنت ...

رجل ١ : لكن على المرء ان يساير عصره . هذا ما اقوله لنفسي كلما رأيت جرارا جميلا يحل محل عربة كارو جميلة .. تعرفها ، هذه العربات « الكارو » الجميلة ... الزرقاء .. زرقتها تفوق الوصف .. أوه آسف ... أسمعت ؟

(اصوات مختلفة)

ـ لا .

ـ لا ، لا شيء .

ـ سمعت ماذا ؟

رجل ١ : صفير .. لقد صفر .. سمعت .

امرأة ٣ : من ؟ جان-بيير مرة اخرى ؟ آه ، عدت الى ذلك ثانية ؟

رجل ١ : سمعت .. أوه ، لا ، دعونا .. يجب ان اتحدث اليه . لقد نطقت بكلمة جماليات ، ... لا ؟ لم تقل شيئا ؟ مع انني قد اقسم.. صحيح عدت الى ذلك ثانية . هنا ، مع عربات « الكارو » هذه .. كان ذلك مضحكا ... لم اقدر على التخلص ، أبدا، من هذه النزعة العاطفية .. **(ضحكة حادة)** كلما كتمتها ، خرجت من جديد .. طول عمري ..وفشلت في سعيي وراء السعادة بسبب ذلك .

امرأة ١ : اوه ، ارو لنا كيف ؟ .. كيف فشلت ؟ وأية سعادة ؟ هيا ، قل لنا كل شيء ..

رجل ١ (مطيعا) : كل شيء . كل شيء .. لن احتفظ بشيء لنفسي . هاكم الامر . كنت عاشقا ولهانا . ولهانا . عشقت فتاة رائعة لدرجة العبادة . كانت تناسبني من كافة الوجوه . قوية بقدر ما أنا ضعيف . وجهها .. يذكرني جان-بيير بها ، عندما يجلس هنا .

ويدير وجهه ، ويجلس مستقيما ، صلبا طاهرا . لو كانت مكاني ، لما استسلمت مثلي لحماقة كهذه ... كنا نستنشق الهواء على ضفاف السين ، ونعد امتحاناتنا . كان كل منا يطرح على الاخر اسئلة عن النقل والتأجيل . كنا نستعد لامتحان القانون المالي . قلت لها (**يقهقه**) انظري الى شجرة الصفصاف هذه ، وهذا النور ... ولا ادري اي حماقة اخرى من هذا القبيل .. وهذه الانعكاسات هناك ... على الماء .. لم تلتفت ، وظلت تنظر الى كتابها ... كررت ما قلت ... فوجهت لي سؤالا صارما عن النقل .. احسست عندئذ ان كل شيء ينهار ... لم أستطع تفسير الامر ابدا .. انهار كل شيء . لم تفهم هي شيئا ابدا . عائلتي كلها ، وعائلتها ، كأننا في منتهى السعادة ... انها حالة مرضية ، اذكر ان ابي قال لي هذا . كان ثائرا . حالة مرضية . فعلا ، كان على حق .. لذا ...

رجل ٢ : اوه ، يالها من قصة مضحكة .. انت مضحك جدا . من الواضح انك متمسك في الواقع بها ، اقصد افاريز البيوت الصغيرة ...

رجل ١ : ولترى ماذا جنيت .. كثيرا ما شعرت بالندم منذ ذلك الحين .. ربما أفسدت حياتي ... سمعت ؟ كانه احدث صوتا . يخيل الي انه ضحك ..

رجل ٢ : ضحك ، طبعا . لكم انت مضحك .

رجل ١ : اوه ، لقد ضحك . اكيد . جعلته يضحك .. كم انا مسرور . ماذا اعطى علاوة على هذا ؟ فليأخذ . كل شيء ملك له . كل شيء له . بشرط ان يضحك .. هكذا جعلتك تضحك ، هيه ؟ جعلتك تضحك .. ربما ذكرك ما اقول بشيء .. انت ايضا . بشيء مضحك .. في حياتك ؟ لو ان ذلك كان لكنت في غاية السعادة ، ولكان لي عظيم الشرف .. لست في حاجة الى ان تعطي هذا القدر ... انا كما تعلم (**يتخذ مظهر الشخص الهام ، فجأة**) اعطيت الكثير ... وان لم يبد ذلك (**تنهيدة مكتومة**) ... انها لقطعة كبيرة .. اما انت ، فلم تعط الاقطعة صغيرة .. جزءا صغيرا .. حبة ... لكننا سنقنع بها .. لا ؟ لا تحب هذا الاختلاط . لم تطلب مني شيئا ، اليس كذلك ؟ لم فرضت عليك .. تبتعد عني .. اكثر من هذا .. اوه ، يبتعد اكثر واكثر ، قف (**مخاطبا الاخرين**) تبا لكم ، افعلوا شيئا تحركوا ، اصبح الامر غير محتمل ، هذا لا يليق ...

امرأة ١ : صحيح يا جان – بيير ، قل شيئا ...

امرأة ٢ : من الواضح ان جان – بيير يحتقرنا ..

امرأة ٣ : انك تثير قلقي يا جان – بيير ... (**ضحك**)

رجل ٢ : هيا ، الزم الصمت ياجان – بيير (**يزداد الضحك**) .

رجل ١ : انهم يشاكسونك ... لكنني سأقول لك أنا **اني افهمك بطريقة ما ، انها أشياء لا ينبغي مسها . انها مقدسة في نظرك ، هذه الافاريز الصغيرة . انها مالا ينبغي مسه . انها ما لا ينبغي لمسه الا بعد ارتداء الملابس الكهنوتية ، شأنها شأن الاشياء الدينية . يثير هذا التدنيس غضبك . وتريد ان تعبر لي عن عدم رضاك . لا تريد التضامن معنا. هذا هو الامر . الصمت معناه عدم الرضا. لا تحب افساد الـ ... كم أعجب بك . احب هذه الصرامة ... وهذه الدقة ..** انت شاعر .. شاعر حقا .

امرأة ٣ : من النقيض الى النقيض ، دائما ، منذ قليل كان جاهلا لا يفقه شيئا . والان اصبح بودلير .. هل تعرف يا جان – بيير ان ما تفعله شيء عظيم ..

امرأة ١ : لو أوتيت القدرة على منع نفسي من الكلام ، للذت بالصمت ، دائما .

امرأة ٢ : في هذا .. كان يكمن سحر جورج صاند ... يقال انها لم تكن تفتح فمها .

امرأة ١ : نعم ، وتدخن السيجار الغليظ . اتخيلها : مغمضة العينين ، غامضة المظهر .. لا غرو اذن اذا كان معاصروها قد وقعوا تحت تأثير سحرها ..

رجل ٢ : تنسين ملحوظة بسيطة : انها كانت تستند الى مؤلفاتها . وكانت مؤلفاتها تملأ الصمت

رجل ١ : لا ، أنت لا تفهم . في هذا كان يكمن ضعفها. كان الصمت اقوى ، بدون مؤلفات ...ان يبقى المرء هنا ، صامتا ، ولا يفعل شيئا ... آسف ، انا لا اتحدث عنك ، أعلم انك تعمل .. وانا معجب بعملك ، كل هذه ... انه لمجال موصد أمامي .. لا ، نحن في مجال العموميات . انه لشيء عظيم ، الا يكون المرء قد فعل شيئا ، فعل شيئا البتة، وان يتوصل لمجرد هذا الضغط الذي يمارسه الى ...

امرأة ٣ : هذا غريب ، معد ، لقد نقلت العدوى الي ، بدات ، أنا ايضا ، أشعر بالضغط والاختناق ... كأنها انبثاقات ... لا ، اوقف هذا يا جان – بيير ...

امرأة ٢ : جان – بيير ، تي ، تي ، تي ، انظر العصفورة

الصغيرة ... ابتسم .. مرة ثانية .. هي هي ، ابتسم ... هكذا ..

امرأة ٣ : لقد ابتسم فعلا .. رأيته ...

رجل ٢ : صحيح ، رأيته ايضا . لقد ابتسم . هذا واضح للغاية . نحن نلهيه ، هذا واضح. نحن نثير الضحك . مسحورون . أسرى . لقد أسرنا . هذا الصمت اشبه بالشبكة .. انه ينظر الينا ونحن نتخبط ...

امرأة ١ : سأنحو نحوه .. سننحو جميعا نحوه .. سنلعب هذه اللعبة . صمت .. سيصمت كل منا ، وهو في منتهى الوقار ...

امرأة ٢ : لكن ...

امرأة ٣ : صه ... **(صمت)**

امرأة ٢ : **(تنفجر ضاحكة)** لا ، لااحتمل. لااستطيع . لساني يتحرق للكلام ...

رجل ٢ : حسنا ، لسنا في مستواه . صفر . علينا ان نقرر هذا . صمتنا لا يساوي بارة . لا اثر له على . على كل حال .

(اصوات مختلفة)

- ولا على
- ولا على
- ولا وزن له .
- انه اخف من الهواء . انه فارغ ....

رجل ١ (بلهفة) الم اقل ذلك لكم ؟ الصمت عنده ثقيل ، ملآن لدرجة الانفجار . ان ما بداخله لا يمكن ان يصدق . انا أضل فيه . اغرق فيه ...

رجل ٢ : اعتقد انك تبالغ ، في الواقع . انك تملأه بألوان شتى من أشياء يحتمل ان ...

امرأة ١ : لا تقرض الا للاغنياء . أنا أستطيع ان ألزم الصمت الى الابد ...

رجل ١ : اعرف الان ما تأخذونه علي . انتم على حق انها مسألة شكلية . قلتها لكم منذ قليل .. لكني فهمت توا ... انه الشكل . كان يجب ، لكي تقبلوا هذه الافاريز الصغيرة أن اقدمها لكم بأدب ،كما ينبغي ، على صينية فضة ، وفي يدي القفاز الابيض . في كتاب جميل الغلاف . جميل الطبع . متقن الاسلوب . انا كسول ، قلتم ذلك ، اسمعكم تقولونه ، لا يصلح لشيء ، محتال، اراد أن يؤثر عليكم بثمن بخس ، وبلا جهد، اراد ان يثير دهشتكم ، وان يلقي شيئا من النجاح ، هكذا ، وهو يثرثر . كان يجب أن أكدح واكدح ، وأن امضي ليالي في السهاد ، وان اجد لهذه الافاريز طرازا هيه ؟ اوليس هذا الامر ؟ هاكم مالا تغفرونه لي . يجب ان يظل كل شيء في مكانه . لو ان ذلك جاء في ديوان شعر ، لتنازلتم و.. لا ، آسف . لماذا ، تنازلتم ؟ لتذوقتم حقا ، ربما وانتم في عزلة ، هذه الخلاصة، هذا الشهد ..

امرأة ١ : هذا هو الامر اذن . كان هذا السكوت من ذهب . سيضطركم ان تكتبوا لنا قصيدة جميلة . ستكتب لنا قصيدة تتغنى فيها بهذه النوافذ .. بهذه ...

رجل ٢ : مستحيل .. لا يمكن .. فكرة قديمة . مبتذلة للغاية . مادة مستهلكة ...

رجل ١ : اتسمعون ؟ لا يساوي هذا شيئا . بضاعة رخيصة . تصلح بالكاد للاحاديث .حديثنا يثير اشمئزاز الرجل ذي الذوق الرفيع ، غلط. غلط.. منتهى الغلط . انا مجنون . فهم يعملون على التقدم .. ويرفعون الشعلة عاليا ..

(يصرخ فجاة)

غلط . غلط .. منتهى الغلط . انا مجنون. انه هذيان الكرم انت لاتصلح لشيء .لكن لا. الا ما ذهبت ؟ ماذا فعلت لكي تسمح لنفسك .. ما علي ان اتلقى دروسا منك . انت تمقت الشعر . تمقت كل هذا بكافة اشكاله الشكل الخام ، والشكل المصاغ . انت عملي .وما تسميه نزعة عاطفية ... أوه ، لا مكان لكلينا في هذا العالم . لا استطيع الحياة حيث توجد انت . اختنق ، اموت .. انت هدام . سأجعلك تطلب الرحمة . سأجبرك على الركوع . سأصفها انا ، هذه الافاريز وستضطر سواء رضيت أم لا ، ستضطر ... لقد كرر كلمة تضطر ؟ قلت تضطر وانت تضحك ؟

امرأة ١ : لا ، انا التي قلتها كالصدى .

رجل ١ : لا ، قالها هو ايضا . سمعته . قالها .تضطر وانت تضحك . أضطر ، انا ؟ هكذا قال : ومن يستطيع اجباره ؟ اقرءوا له اي شيء . من ذا الذي يجبره على الاعجاب ؟

امرأة ٢ : أوه ، علينا بعدم المبالغة . جان ــ بيير انسان ذو ذوق رفيع يعرف كل شيء عن كبار الكتاب .

رجل ١ (يولول) لكن انا ، كيف .. كيف تريدون .. كيف استطيع منافسته ؟ لا اسم لي . وهو لا يعترف . السيد متعال . لا بد من الشهرة وذيوع الصيت . هذا حال الناس العلميين. ما الذي يعود عليه ؟ هيه ؟ في نهاية العام ؟ ماذا جنيت من وراء افاريزك الصغيرة ؟

(صمت)

امرأة ٣ (بصوت خيالي الى حد ما) يوجد اناس ..

مجرد وجودهم يشل الاصوات والقلوب .. والاصوات والقلوب ..

امرأة ٢ : ياللجمال .. من قال هذا ؟

امرأة ٣ : بلزاك . بلزاك قال هذا ، اذكر ذلك .. وكانت العبارة قد لفتت نظري . لقد قال، في « لوى لامبير » على ما اظن ، الذين يشلون بوجودهم الاصوات والقلوب ، دون ان يكونوا جديرين بذلك ، يصلون الى منطقة عليا ..

رجل ١ : (**مذهولا**) بلزاك قال هذا ؟ يا الهي ! ولم تقل شيئا حتى الان ! وانا مجنون ! انا ! بينما بلزاك ، منذ مائة عام . لم احمله على قول هذا ، هيه ؟ لقد رأى واحس بما رأيته واحسست به ... وفهم .. دليل واحد يكفي لاثبات .. ودليل من ؟ بلزاك ، لا اكثر ولا اقل . لو كان بلزاك هنا ، (**ضحكة فرحة**) طبعا ، ... هذا هو الامر بكل بساطة .. ثم انني أحسست بذلك سلفا ، حدسته ، اندس هذا الشخص هنا ، بيننا ، بدون وجه حق ، وهو ليس منا . انه محتال يشل ..

رجل ٢ : لا ادري ما اذا كان يشل القلوب ، لكن ،فيما يتعلق بالاصوات ، فان صوتك ، فيما يبدو .. لم ارك تتكلم بالكثرة التي تكلمت بها اليوم ...

رجل ١ : اوه ، ما هذا ؟ أو ، اوه ، انه ينهض..اتوسل اليك ، لا تذهب ، لا تذهب الان هكذا ، النجدة ...لم اعد اعرف ما افعل،اصبحت وحيدا بين السماء والارض .. أوه ..

امرأة ١ : فاض به الكيل . (**ضحكات**) لقد اهنته .. لو كنت مكانه ، لشعرت بالمهانة لاقل من هذا .

رجل ١ : اهنته ! لا ! انت لم تهن .. قلها ، قل .. على استعداد ان أفعل أي شيء . لقد تثاءب وتمطى . انه يشعر بالملل وهو معنا ، كما ترون . لا نستحق نحن ان نكون معه . نحن في الدائرة السفلى . نحن . يشعر بالملل وهو معنا ...

امرأة ٢ : حسنا وعلى ماذا يدل ذلك ؟ على ان من ينتمون الى الدائرة السفلى ، بالذات يشعرون بالملل مع ....

رجل ١ : ارجوك ، كفى تدقيقا . الوقت غير مناسب . عليا . سفلى . ما هذه التفرقة ؟ كلنا متشابهون اخوة متساوون . والان بيننا .. على واحد منا .. أوه ، لم أعد احتمله ، انظروا كيف يطقطق اصابعه .. والتواءة شفته هذه (**بعد لحظة .. نظرته تجول .. وينهض**) .. لم يعد هنا .. أوه ... اوه .. هيا ، هيا .. سيداتي سادتي ، شيء من الجهد ، اتوسل اليكم . سأروي لك ، يا جان ــ بيير ، لا ، لا تخشى شيئا ، لن اتحدث عن الافاريز ، لن اقول شيئا عن هذه الافاريز الملعونة ، ولتذهب الى الجحيم .. (**ضحكات**) سأروي لك شيئا مضحكا للغاية . نكتة .اعرف مئات من النكات . واحب روايتها ، والاستماع اليها.. كان هناك صديقان .. هل تعرفهما؟ كان كل منهما يروي دائما للاخر نفس النكتة وفي النهاية ، اعطيا كل نكتة رقما . كان يكفي ان يذكر كل منهما للاخر رقما : ٢٧ مثلا ، لكي ينفجر الاخر ضاحكا .وبعد لحظات ، كان يرد قائلا ١٨ ، فيضحك صاحبه بملء فيه ... نكتة مضحكة ،اليس كذلك ؟

امرأة ٢ :

امرأة ٣ : ها ، ها ، ها ...

رجل ٢ :

امرأة ٢ : نكتة مضحكة يا جان ــ بيير ، اليس كذلك ؟

رجل ٢ : (**بشيء من الحرج**) انه يشبه ذلك الشاب الذي تواجد يوما في صالون أخذ كل من فيه يضحكون .. فالتفتت ربة البيت اليه وقالت : لم لا تضحك ؟ فرد قائلا : شكرا يا سيدتي ، لقد ضحكت سلفا ...

رجل ١ : ها ، ها ، ها ، حلوة جدا ، ممتازة ، لم اسمعها من قبل . لكني سأروي لكم نكتة أخرى سمعتها توا .. عاد أحد الصبية من درس الدين . فسأله والده : « عن أي شيء حدثكم القسيس اليوم » ؟ فرد الصبي قائلا : « عن الخطيئة » ــ «عن الخطيئة . وماذا قال » ؟ . فكر الصبي لحظة وقال : « كان ضدها » ..

(**ضحكات من كل جانب**)

امرأة ١ : ها ، ها ، هكذا انا ايضا .. يعيب علي زوجي انني اتكلم دائما بهذه الطريقة عندما ازور معرضا أو أقرأ كتابا ، أقول : « حسنا » . ولما كنت صغيرة ، كنت اشبه هذا الصبي . سألني ابي مرة عن مقرر التاريخ فقلت له .. (**تزداد ترددا**) لا ادري لم أروي هذا ، ثم انها نفس القصة تقريبا .. تكرار ... نهايته .. قلت له : « **عصر النهضة** » ... ولانني لم اكن واضحة ،فيما يبدو ، وكان والدي يكره ذلك ، قال لي : « قولي لي ما هو عصر النهضة اذن ، لانك لا تعرفين الجواب فيما يبدو » .. فأجبته

قائلة : « كان عصرا حسنا .. (**ضحكات مختلفة**) .. بالسخف . لا ادري لماذا ..

رجل ١ : (**ثائرا**) لا تدرين ؟ سأقولها لك .. السيد هو السبب .. انتقلت العدوى اليك . انه يجذبهـا .

صـوت : يجذبها .

رجل ١ : وانا ، ما رأيك في ؟ هل انا في حاجة الى رواية حكاياتي ؟ انا اعرفها .. ولا اريد ان اتألق ، أؤكد لك ذلك .. (**وبمرارة**) لم نبلغ هذا الحد بعد .. نفعل هذا من اجل التسريه عن السيد . فليتنازل ويغفر لي . لكن ، ما الذي لا نفعله ؟ .. نحن على اتم استعداد ان نبدو سخفاء ، أذلاء ، كل شيء – اما هي ، المسكينة ، فقد اصابها الدوار . المرء على استعداد ان يبيع روحه للشيطان ، ان يبيع نفسه كالبغايا .. كما فعلت .. فليأخذها ...

امرأة ١ : (**متوسلة هامسة**) **نعم .. نعم .. خذها . لم اعد قادرة على الاحتفاظ بها ، أنت تمتصها .. انها تنهض .. ها هي ذي .. أقدمها لك .. اقدمها قربانا لك تحت قدميك .. هل تعجبك ؟**

امرأة ٢ : **وروحي انا ؟ حزينة ؟ الا تعجبك ؟**

امرأة ٣ : **ليست حزينة ؟ تحررت من الوهم ؟ تشعر بالحنين ؟ لا ، لا تريدها ؟**

مـارت : بالعكس مضحكة ، مسلية ، مرحة للغاية . وجريئة .. سـوف تـرى ...

رجل ٢ : لا ، كوميدية ، مضحكة الى حد ما ، اعلم . سيروق له هذا ! انتظر ، سأروي لك ... سيان ، يا مارت ، أن اروي له ... ؟

مـارت : (**نبرة حزينة خلت من الامل**) طبعا . كل ما تريد . كيف ارفض ؟ اذا رأيت ... أشك فقط .

رجل ٢ : أنا ايضا .. في الواقع .. لكن ، يجب أن نحاول .. لن نخسر شيئا ، صدقوني ..

مـارت : حسن ، هيـا ..

رجل ١ : يبدو مندهشا . وينظر اليك . لماذا ، فجأة وبدون سابق انذار ؟ كان يمكن ان تمهد ... كذلك الذي كان يحاول ان يروي نكتة عن الخيول .. كان يحاول ان يوجـه الحديث اليها ... لكن عبثا حاول . وفي النهايـة ....

رجل ٢ : لا ، لا حاجة الى التمهيد .. لم ، لم نضيع الوقت ؟ يضايقه هذا ، ويجعل صبره ينفذ . حسن . ها هو ذا الامر : حدث ذلك على البلاج ، في الصيف الماضي . كانت مـارت تسـبح .. ثم نادت .. صرخات .. النجدة ! هب الكل واقفين، وتجمع النـاس ...

مـارت : أوه تجمعوا ؟! .. كنا وحيدين ...

رجل ٢ (**بشدة**) : لا يامارت ، تعلمين حق العلم اننا كنا كثيرين .. صرخت وقلت لهـا : انهضي .. قلت لك : انهضي .. وتعبت من فرط الكلام .. وقهقه الناس : لكنهـا واقفة ! ... كان ذلك مضحكا ...

رجل ١ (**حزينا**) لا ، لا جدوى ، كما ترون .لاجدوى من التضحيات . نشعر بعدم الارتياح ...

مـارت : نعم ، ارى اننا نشعر بعدم الارتياح اكثر من ذي قبل .

امرأة ١ : صحيح ! أوه ! اريد الذهاب . اريد الذهاب انتقلت عـدوى القلق الي ..

امرأة ٢ : احساس ... انـا ايضا ...

امرأة ٣ : اوه ، اشبه بالوحدة ...

مـارت : قد اشعر بمزيد من الامان ، من الالفة ،حتى في جزيـرة مهجـورة ...

امرأة ٢ : نعم .. لم تعـد لدي الشجاعة .. يغمى علي ..

امرأة ٣ : الاصوات ، القلوب .. هذا صحيح .. انه القانون .. عبثا نحاول مقاومة هـذا ... الاصوات والقلوب .. وجوده يشلني ...

امرأة ١ : اشعر انني مفرغة .. لقد امتص كل شيء..

امرأة ٢ : بقعة صغيرة شربها ورق النشاف ...

(**صمت طويل ، تنهد**)

رجل ١ : (**صوت ثابت**) حسنا يا أصدقائي ، ها هو ذا الامر . ها هو ذا (**بصوت حاسـم**) كنت أقول لكم انه توجد هناك بيوت كبيوت الحواديت . لها افاريز كالدانتيل المرسومة ...وحدائق مليئة بالاقاقيا .. نعم .. هناك ، كل شيء لم يمس .. كل شيء يبدو وكأنه ملآن طفولة .. وتنتشر السذاجة في كل مكان .. وفي الكنائس الصغيرة ، من اجلها فقط ، لمجرد رؤيتها ، يجب الذهاب الى هناك .. اقول تشتمل هذه الكنائس على كنوز .. ولوحات .. مدهشـة .. (**بصوت اعلى**) بيزنطية الطراز ...ككنائس مقدونيا ، ناحية جراكانيكا وديكاني .. لا يمكن رؤية كنائس بهذا الكمال في أي مكان آخر ، حتى في ميسترا .. توجد ، بصفة خاصة قرية ، نسيت اسمها ، لكنـي



سأجدها على الخريطة .. توجد فيهـا كنائس رائعة .. ثراؤها لا يضارع .... وفنها بيزنطي متحرر ، متفجر .. هنـاك كتاب يتحدث عنها ، كتاب وافي المعلومات رائع الصور .. كتبـه لابوفيـك ....

جان بيير : لابوفيـك ؟

رجل ٢ والنساء : هـل تسمعونه ؟

ـ أوه ، هل تسمعونـه ؟

ـ لقـد تكلـم !

رجل ٢ : وعن أشياء محددة ، جادة . الفن البيزنطي ذلك ان .. هذا ، على كل حال ، شيء مختلف عن ... (يقهقه) .

رجل ١ : (بلا تأثر) نعم . انه كتاب ممتاز . اوصيك بقراءته ، لكي تستفيد حقا من رحلة كهذه يستحسن ان تستعد لهـا .

جـان بيير : قلت لابوفيك ؟ وما اسم الناشر ؟

رجل ١ : كورديبه ، على ما اظن ... أستطيع ان اعطيك اسم المرجـع .

الجميع (فرحين مدهوشين) :

ـ اوه ، انه يتكلم .

ـ ويسـأل ...

ـ ويهتم بالموضـوع ...

رجل ١ : ولماذا لا يهتم بالفن البيزنطي ؟

امرأة ١ : لانه منذ قليـل ..

رجل ١ : ماذا ، منذ قليـل ..

امرأة ٢ : انت نفسك ...

رجل ١ : انا نفسي مـاذا ؟

امرأة ٣ : صمته ...

رجل ١ : أي صمت ؟

مـارت (محرجة) : خيل الي ... (تتردد لحظة ثم) أوه ، لا ، لا ، لا ، لا شيء ... لا ادري ..

رجل ١ : حسنا ، ولا انا لم الحظ شيئا ...

ستار

مدخل لدراسة

النقد المسرحي في العراق

١٩٦٨ - ١٩٧٥ الواقع والمشكلات

علي مزاحم عباس

مقدمة :

لايمكن النظر الى (نقدنا المسرحي) بمعزل عن مجمل الظروف الموضوعية التي عاشها قطرنا ، والتي طبعت بصماتها العميقة على الواقع الحالي للمسرح بشرايينه التي تمده بالحياة والنماء ؛ الادب والنظرية والعرض المسرحي والنقد . لقد عاش قطرنا وضعا تاريخيا شاذا حيث تسلط الاقطاع وحكم الاستعمار بكل ما نتج عنهما من تخلف وقهر وانقطاع عن التراث القومي وانغلاق عن العالم . وبكل ما صاحبهما من انتفاضات وثورات . هذا الوضع القلق حال دون ازدهار وتأصل المسرح في بيئتنا . فهو كفن ذي أصل اوربي وقف على ارض غريبة تتجاذبه قوى اجتماعية متصادمة . ومر بمطبات وانعطف انعطافات حادة . كان في بدايته وسيلة للوعظ الديني والاخلاقي ، وذلك في أواخر القرن التاسع عشر . وفي فترة الثلاثينات تحول الى وسيلة للارشاد واداة للتذكير بالماضي، وفي الاربعينات وما بعدها انقلب الى اداة سياسية لمقارعة الاستعمار والرجعية . كان مسرحنا يتلمس طريقه في ظلمة التخلف والعداء الرجعي . يقلد طبخات المسرحيين الاجانب والعرب حين يزورون قطرنا ، ينقل تجارب اجنبية لم تكتسب خصوصة الواقع المحلي . وقدمت العروض مجموعات من الهواة والمغامرين وفرق محترفة دفعت بعضها أو وجهتها جهات سياسية ، وتخبط بعضها الاخر دون هدف محدد . وبعد تأسيس فرع التمثيل في معهد الفنون الجميلة ، وضعت اللبنة الصحيحة الاولى في الصرح المسرحي بغض النظر عن المواد التي استخدمت في البناء وعن البناة الذين خلطوها وبعد قيام ثورة تموز الاولى عام ١٩٥٨ انتقلت الحركة المسرحية الى مرحلة جديدة . اخرجت من الادراج السرية الاعمال المنوعة ، وعرضت اعمال بح صوتها من الهتافات وترديد الشعارات ، واهملت - بدرجة كبيرة - متطلبات الفن الجميل والفكر العميق .

طيلة هذه الفترة كان النقد المسرحي يعكس ملامح هذه المسيرة المتعرجة التي خطتها الحياة السياسية والاجتماعية والمسرحية . وقد القيت على عاتقه مسؤولية كبيرة لم يكن وعيه بها تاريخيا ناضجا ، ولكن كان له فضل رعاية واحتضان المسرح كقمة حضارية جديدة واداة نضالية هامة . فقد كان عليه ان يحارب على جبهتين :

● جبهة التخلف التي تنيخ بثقلها الرهيب على الثقافة والفن والفكر .

● وجبهة استكمال الادوات الذاتية كي يحقق استقلاليته بعيدا عن التبعة البائسة للحركة المسرحية بامراضها وتمزقاتها ، ويثبت القيم الصحيحة . كان عليه ان يكافح الحركة المسرحية من رياح السم الرجعي والاستعماري والهجمات الشرسة التي كانت تريد استئصال أو تدجين الوليد الجديد بعد ان احتضنته القوى الصاعدة .. وكانت هذه المهام والمواقف تحمل طابعها ومضمونها السياسي والحضاري . غير انه لم يكن ناجحا في مهمته في جميع الاوقات . فمجاله الوحيد واداته ووسيلته الصحافة . وكلما انتكست الصحافة الوطنية ، كان ذلك اشارة لان يعم الوباء كل شيء . ولم يكن المسرح ـ باعتباره احدى الوسائل الكفاحية ـ ينجو من الاصابة بجرثومة هذا الوباء . لقد فرض الفن على الصحافة منذ وقت طويل ان تخصص للمسرح مجالا فسيحا .. لان تقدم الفرق نفسها ، ويتصارع الفنانون .. فكانت الصحافة الرئة التي يتنفس النقد المسرحي بواسطتها الهواء ، كما كانت وثيقة تاريخية تشير الى واقع وتطور المسرح والنقد في نفس الوقت . فان مراجعة ارشيف الصحافة تدلنا على تاريخ وتطور نقدنا المسرحي في معناه البسيط البدائي على شكل حديث او اعلان او اعلام او توضيح او شرح ، او على شكل مدح او ذم ، ثم تطور ليصبح « النقد عملا منفردا مستقلا عن المسرح يتناوله بالدراسة والشرح والتحليل والتوصل ويستطيع ان يعيش بدونه ، وعلى الاقل في بعض فروعه مثل التاريخ المسرح او التأصيل او التقنين له »(١) كما عرف تاريخنا الصحفي ولادة اكثر من مجلة فنية متخصصة سرعان ما تسلم الروح بفعل سيف الرقابة وثقل التكاليف وتمزق الصفوف . وكما عرف نقدنا المسرحي نقادا يعملون في الصحافة ، فقد خاض في جوانبه الثلاثة (الادب والنظرية والتطبيق) ادباء وكتاب وهواة واصحاب نزوات . كما شارك بنشاطه فنانون مسرحيون معظمهم ممن يرفدون حركتنا المسرحية بعطاء مستمر حتى الان .. من بينهم بدري حسون فريد وسامي عبد الحميد ويوسف العاني وجعفر علي ونورالدين فارس وبنيان صالح وسعدون العبيدي ومهدي السماوي ويحيى فائق (٢) وغيرهم ..

كانت هذه مجرد خطوط عريضة تساعدنا على تشخيص ابرز مؤشرات الوضع الحاضر للنقد المسرحي كما بلورته السنوات السبع الاخيرة .

الواقع الحالي :

منذ سنوات ، ونقدنا المسرحي يتعرض لهجوم قاس من قبل بعض الفنانين ومن اخرين لهم علاقة ما بالحركة الثقافية والفنية تتراوح بين : النفي المطلق لوجود (نقد ونقاد) وبين تسجيل بعض التحفظات على الممارسات النقدية . كل هذه المواقف الرافضة ، هي في حقيقتها نتيجة التكوين الطبقي لهؤلاء الفنانين ومنابعهم الفكرية والثقافية .. الى تفشي امراض البرجوازي الصغير المغرور الذي يمارس ابوية متسلطة . كما انها نتيجة تخلف في الوعي بمتطلبات وجود نقد مسرحي مؤثر وفعال . لكنها ايضا تعني فيما تعنيه شعورا ورغبة مشروعة في ان يرتفع نقدنا المسرحي الى المستوى المطلوب لا ليكتسب شرعية اعتراف البعض ، بل لان حياتنا الثقافية لا يمكن ان تستغني عن دوره . وستظل عملية (النقد) التي يمارسها الرافضون والمتحفظون قائمة دائما . فالنقد ، كأية ظاهرة اجتماعية تتصل بالوعي والفكر ، يظل موضوعا للصراع الفكري ومساهما فيه .

يمكن ارجاع سوء الفهم في متطلبات وجود نقد مسرحي منهجي الى نقطتين اساسيتين ، وسنفرد معالجة خاصة للرافضين المتشنجين :

١ ـ عزل شرط تكون النقد المسرحي المنشود عن وجوب توفر الاساس الدراسي الاكاديمي . فمع ان (فرع التمثيل) التابع لمعهد الفنون الجميلة قد تأسس متأخرا عن نشوء الحركة المسرحية ـ عام ١٩٤٠ ، وان اكاديمية الفنون الجميلة قد تأسست عام ١٩٦١ ، فان الدراسة والمناهج في هاتين المؤسستين لم توجها لكي تقدما المعلومات الاولية التي تشكل اساس ممارسة الحد الادنى من النقد المسرحي . ومنذ اقل من خمس سنوات اضيف الى دروس الاكاديمية درس يتيم عن (النقد المسرحي) يدرس فيه (الادب المسرحي) فقط ، وقبل عامين اضيف نفس الدرس الى مناهج المعهد . ويكتفي بتحليل مسرحية او مسرحيتين طيلة العام وتناسي وجوب دراسة تاريخ ومناهج ونظريات النقد ! كما تصب معظم البعثات والزمالات في الاخراج وبعض عناصره دون ان تشمل النقد المسرحي . تبقى اذن الكتابات النقدية ، ما كتبها الفنانون او الصحفيون او النقاد ، تدور داخل الاجتهادات والمحاولات المتأتية نتيجة دراسة ومتابعة شخصية ومعاناة اكتشاف الطريق ، ومتأثرة بما هو مطروح من ترجمة وتأليف . وهي رغم نواقصها ونواحي ضعفها استطاعت ان تثبت قيما فكرية وفنية وجمالية عامة ..

٢ ـ تخلف الوعي النقدي: ويتمثل في جملة ظواهر منها:

● محاولة دائمة وعنيفة لتحويل النقد الى فعالية (تابعة) للعمل المسرحي ، الى مجرد وسيلة اعلامية لهذه الفرقة او تلك ، لانتماء هذا الفنان او ذاك ، لهذا العمل او ذاك ، وسيلة اجتذاب المزيد من النقود لشباك التذاكر اداة للحط من قيمة المنافسين .. لمصلحة الصراعات الشخصية . جرت هذه المحاولات ، بأيجابياتها الضئيلة وسلبياتها الكبيرة ، بعض الفنانين أو المؤلفين لدخول ساحة النقد دفاعا عن اعمالهم وتوضيحا لقيم فكرية او فنية ارادوا طرحها وبدوافع ذاتية بحتة .. بفعل

تجريد ذهني عجزوا عن تجسيده فنيا ، ولارهاب بعض الاقلام ، الا انها رغم ذلك تساعدنا على تشخيص فهم مخرجينا للعملية الاخراجية والنقدية وان كانت تطرح — احيانا — بتعال واستاذية ووصاية . لكنها تحولت الى وثيقة ، يدرس من خلالها مسرحنا ككل او نتعرف على سيرة وتجربة هذا الفنان او ذاك . ما يزال نقدنا يعاني من هذه التبعية (العشائرية) والانحياز المريض يتوضح في تباين لهجة المخاطبة وازدواجية المواقف . فهي مرنة ومعسولة مع الاصدقاء والمحسوبين وقاسية مع غيرهم . هذا الفهم الخاطىء لاخلاقية ودور النقد جعل بعض الكتابات يتخذ احد شكلين من اشكال المخاطبة ، ففي الاعمال الفاشلة للاصدقاء يريح البعض ضميره فيعلن امام صاحب العمل وشلته نواقص وعيوب وقصور ما قدموه ، وعندما يواجه القراء ويظهر بقناع مغاير ، يقلب الهرم على رأسه .. يجعل العمل الفاشل ناجحا ! هذه السلوكية المزدوجة الساقطة اخلاقيا قصيرة النظر ، لانها لا تجيب اجابة صحيحة على سؤالين محوريين ملتحمين ببعضهما :

لمن نكتب ؟

لماذا نكتب ؟

بعد اجتياز عقبة سؤال اخر يشكل نقطة البداية لاية عملية نقدية : كيف نكتب ؟ فالمطلوب من الجميع : فنانين ونقادا ، وعي تاريخي وصدق مع النفس والواقع مطلوب نزاهة وصرامة اخلاقية . مطلوب التحرر بارادة ووعي من شراك الحسابات الانية . حساباتهم الخاصة والحسابات التي يفرضها الاخرون . الحسابات التي تأمن نبذ هذه الجهة أو شتيمة ذاك . وهذا التشخيص ليس خيالا أو رجما بالغيب فساحتنا الفنية اثبتت دغلا عامرا بهذه النماذج . من افرازات هذه الحسابات الهزيلة ان يحوش احدهم النار لرغيفه المفضل ولارغفة الاحباب ان يثبت موقع صديق أو من يتوسم فيه صعودا .

الحسابات المرادة هي الحسابات التي تملك منظورا علميا . أما ما صدر منها عن (ناقد) أو (منقود) تصب نتائجها في طاحونة التخلف وتزوق وجها قبيحا وتزيف معطيات ، فتعكس صورة شوهاء عن واقعنا الفني والثقافي ، كما تعيق أي تثوير جذري للفن والثقافة لانها تفرخ في نفوس البعض حالة من الرضا المخدر فلا يسمعون الا ما يثير في نفوسهم الهوى المستطاب . كما قد تؤخر امكانية المسؤولين والدارسين والباحثين ونقاد المستقبل في اكتشاف الحقيقة الموضوعية . وبدون هذا الاكتشاف لن ننجح في أي تخطيط أو برمجة ، نضل الطريق في التنفيذ والمتابعة والتقييم .. اذ انها قد تبلبل او تشوش ، قد تجعل مهمة بعض الفنانين الواعدين والموهوبين والطليعيين صعبة وولادة عسيرة .. وهي — في اطار اضيق — قد تجعلنا نخسر فنانا . فالكتابات المجاملة و (العطوفة) قد تحول البعض الى ديك .. حين يبصر الشمس يفسر طلوعها لمجرد الاستماع لصياحه . وهي قد تغري اخرين اطربهم هذا النمط من الكتابة ، الى توجيه السخط والضغط ضد الكتابات (الجادة) و (الموضوعية) . كل هذه الاوصاب ولن تمثل بعد ذلك النقد الذي يبذر بذورا طيبة تمكث في الارض وتعانق مطامح كادحينا بناة المستقبل المعافى اصحاب الحق الشرعي في الفن الذي تنشده الثورة .

ومن المسائل الاخرى التي ترتبط بتخلف وعينا الفني والنقدي عدم التمييز بين نوعيات الكتابات التي تتناول النشاط المسرحي التي تتراوح بين :

الكتابة الصحفية : ذات الهدف الاعلامي وتقع ضمن الواجب الصحفي في تعريف القراء بالنشاط الفني .. على شكل لقاءات ومقابلات وتحقيقات ، تتضمن — احيانا — بعض اللمحات النقدية .

العرض النقدي السريع : والذي هو « ملاحظات او تعليقات نقدية مختصرة يبديها كاتب على عرض مسرحي وينشرها في مجلة او جريدة »(٣)

النقد : بمعناه التحليلي الذي يقترب بجديته من المنهج .

مثل هذا الخلط ادى الى ضياع المقاييس والحدود بين ممارسي هذه الانواع من الكتابة .. الكتابة التي تعطي للتعريف حجما اكبر مع بعض الملاحظات النقدية او بعض التساؤلات التي تثير فضولا او تخلق استياءا عند بعض الفنانين لانها لم تكن متفقة مع الجو العام للكتابة ومع مزاجهم الخاص . والكتابة التي تطغي عليها الانطباعات السريعة والاحكام العمومية .. والكتابة النقدية بمنطقها التحليلي الذي يحلل الظاهرة الى جزئيات ثم يعيد تركيبها ليخرج بنتائج معينة . هذا الخلط ادى مرارا الى ان تحتل الكتابة الصحفية او العرض النقدي مكانا اكبر من احقية (النقد) . كرس هذه الظاهرة غياب المجلة الفنية المتخصصة وعدم نشر الدراسات النقدية على شكل كتب او دوريات او نشرات ..

معوقات النقد المسرحي :

تتعرض المحاولات الايجابية الشابة من نقدنا المسرحي (التطبيقي) الى مواقف مضادة تتخذ اشكالا عدة وتلتقي في هدف واحد هو السعي لتدجين هذه المحاولات وتحويلها الى بوق دعائي ينفخ في الحجم الحقيقي لنشاط هذه الفرقة او ذلك الفنان ! او تحويلها الى مجرد ذليل يجيد الانحناء ويفلسف النواقص ويبرر السقطات الفكرية . يغض الطرف ويحبس اللسان عن نواحي السلب والضعف والقبح في العمل المسرحي . او محاولة لاحتكار الاقلام وزجها في الصراعات غير الفنية وتجاهل هذا الفنان الواعد او تجهيل ذلك العمل الجيد !

هذه المحاولات الشابة تتناول مساحة كبيرة من العرض المسرحي تفوق ما يصل اليه (نقد الادب المسرحي) و (النقد النظري) . فنقدنا التطبيقي يتصدى لعمل تسهم في انجازه اكثر من جهة . يتناول الكاتب والمخرج

والممثلين ومصممي الديكور والانارة والملابس والمؤثرات والمكياج ، يكون رد فعل الفنانين ازاءه اما :

- الترحيب به كعملية (ابداعية) تدفع الحركة للامام وتتحمل مسؤوليتها الخاصة امام الجمهور والفن والكلمة .
- واما استقباله كعملية (تابعة) بلا صوت او تأثير .
- واما الرفض المطلق .

وقليلة هي ردود الافعال التي تحترم بحق وظيفة النقد ومهمة الناقد ، والتي تعبر عن موقف ديمقراطي ناضج .. تعتبر النقد نوعا من الحوار بين فنانين سواء اكان هذا النقد مستكملا ادواته ام لم يستكمل . وبالمقابل انتج وسطنا الفني ردود افعال تبغي احتواء النقد كمرتد شق عصا الطاعة . تتجلى في نشر الاتهامات التي تشطب المحاولات التي شخصت نواقص العمل وسلبياته ، وفي تعاطي عملية التشهير التي تخلع على الناقد القابا غير أمينة ولا مسؤولة فتنعته بالجاهل والحاقد والشتام والمغرض والمخرب والمتخلف! وتلمح في عيون اصحاب هذه النعوت نظرات الازدراء ، وعلى وجوه تطفح ابتسامات المجاملة المقنعة(٤) .

امام هذا الواقع يكون الناقد وكل من يبدأ خطواته الاولى على الطريق مجبرا على اختيار احد الطريقين :

- اما ان يرفض كل اشكال الاحتواء ويعد كل سكوت او تغاض عن تصور واخطاء العرض المسرحي تزييفا للواقع ، وهي مهمة صعبة ولذيذة تتطلب وعيا وارادة والتزاما فكريا واخلاقيا .
- واما ان يؤثر راحة باله وهي هروب من اداء الواجب النقدي .

صحيح ان فنانينا يعلنون عن ترحيبهم بالنقد البناء ولكن اغلبهم يعني به النقد الذي يطبل ويربت على الاكتاف ويحرق البخور . وحين ادعو الى ان يكون الناقد جريئا وملتزما ورافضا لكل الضغوط والمعوقات،لا اريد لاحكامه ان تكون حادة كالسكين تجرح ولا تضمد بل كمبضع الجراح الذي يستأصل ليشفي . وحين ادعو الناقد الى ان يكون حساسا متنبها اعني انني ادعوه لان تكون احكامه صادرة عن قناعة ومعايشة ايجابية مؤثرة وفعالة ومفيدة . وتكون علاقته بالوسط الفني علاقة تأثر وتأثير . وكل طرف تلميذ ومعلم في آن واحد . وان توفير مثل هذا المناخ يقع على الظروف الموضوعية الصحية للحركةالمسرحيةوالظروفالذاتية الخاصة بالناقد والفنان حين يرتفعان معا الى مستوى المسؤولية الاجتماعية والتاريخية .

الرافضون للنقد :

هناك نغمة اثيرة ومجانية تظهر بين اونة واخرى ، يطلقها بعض فنانينا على صدر هذا المنبر(٥) او وسط تلك الحلقة من الاصدقاء(٦) ان (لانقد ولا نقاد) عندنا . ماذا تعني هذه النغمة ؟ ولماذا تعزف بمثل هذا النشاز الغريب ؟ فاذا كان السؤال عن الظاهرة والاجابة عليه مظهرين من مظاهر الصراع الفكري الذي تعتمل به ساحتنا الثقافية ، فان المسؤولية والاخلاص للحقيقة الموضوعية يحتمان التصدي لها وكشف نقطة الايجاب الوحيدة فيها ، وتعرية نقاط ضعفها الغزيرة انها تعني ان نقدنا المسرحي (التطبيقي) باعتباره اكثر مجالات النقد اثارة وتأثيرا على العاملين المسرحيين ،في وضع يحتاج الى ان يكون في مستوى وأهلية حقيقية. فأية حركة فنية لا يمكنها أن تستغني عن حركة نقدية مواكبة ومنظرة وفعالة ومؤثرة . فالتلازم الجدلي بين النشاط الابداعي والنقد ضرورة محتمة بدونه تبقى حياتنا ومسيرتنا الفنية متعكزة على ساق واحدة . فالنقد يكشف القوانين الداخلية لاية عملية خلق باتساقها وانسجامها واختلالها. يسلط الضوء على ايجاب وجمال اي عمل كما يسلطه على سلب وقبح العمل . يكشف خصوصية العمل الفني. مع ان للنقد قوته وتأثيره الدافع في عمومه ، لكنه ــ حين يضيع ــ قد يعرقل او يؤخر في شواذه واستثناءاته .رغم كل العلامات التي تحسب له أو عليه ، يبقى نقدا ، اعترفنا او لم نعترف .. ولا نقد بلا نقاد ! كما تعني ظاهرة الرفض والنفي المطلق للنقد ، ان هؤلاء (الرافضين) يمتلكون تصورات نهائية عن النقد ويشترطون شروطا مغالية في الناقد حين يقارنون ملكيتهم الافتراضية هذه بما موجود في الساحة ، يعودون الى شرانقهم متدثرين باحلام المثال او المنقذ الغائب . الصورة التي في اذهانهم قد تكون نتيجة تعظيم وانبهار بنتاجات نقدية اجنبية كونت عندهم استصغارا واستهانة بكل ممارسة نقدية محلية . وهي تشبه الى حد كبير حالة المخرج الذي حين يبهره شكسبير ينصرف عن كل كاتب مسرحي غيره ، او حين يرى تمثيل لورنس اوليفيه يشطب على كل من يمثل عطيل وهاملت ، ومن يرى اخراج بيتر بروك يستهين بكل مخرج اخر ! هنا الموقف يمكن رده الى العقدة التي شخصها بذكاء المناضل والمفكر فرانز فانون عقدة الشعور بالنقص ازاء كل ما هو اوربي ، المترسبة في وعي او لاوعي بعض مثقفي (العالم الثالث)(٧) فيقع ضحية الغزوالثقافي والنفسي الاستعماري ، او قد تكون نوعا من التعالي والانفصام عن كل ما يبدعه الواقع القومي والوطني من قدرات هي نتاج مرحلة معينة من عمر القطر والثقافة .

وتعكس هذ ه الصورة المتخيلة في اذهان البعض من فنانينا نوعا من الفهم المطلق غير الموضوعي الذي يجرد افراز الواقع من خصوصية الزمان والمكان فيرفض كل المحاولات والكتابات النقدية هربا الى نموذج غيبي . قد يكون ذلك بسبب انقطاع صلة هذا الرافض أو جهله بنتاجات سابقة ومنتجين سابقين ظهروا على الساحة النقدية ثم غابوا من بينهم عدد من فنانينا المعروفين ! كما يفسر هذا الموقف بكونه يعود لنظرة ذاتية محضة لذلك فهم يمارسون سياسة العصا الغليظة لاسكات هذا او ذاك ، او لخيبتهم لعدم توصل النقد لما يريده ذهنهم المجرد بعد اخفاقهم في تجسيده معتقدين ان كل مايدور في الرأس

قد اصبح قطعة نابضة بالحياة والجمال والفكر والفن . فتكون افعالهم متطرفة تعيق حركة التغيير الفني نحو الانفع والارفع والامتع . ويظلون اسرى نظرتهم الاحادية الضيقة ، بعيدين عن التفحص الجدلي لنشوء ومسيرة وانجازاية ظاهرة . والتناقض العجيب في سلوكية بعض الرافضين انهم لا يرتفعون الى مستوى المسؤوليةليساهموا في تثبيت المفاهيم والقيم التقدمية الصحيحة في مجال النقد كما يحاولون في مجالات الفن الاخرى . ويفضلون توجيه النقد (السري) في جلسات الانبساط . فاذا كانت احكامهم (موضوعية وجريئة وصحيحة) ! فلماذا لا يعلنونها للناس وهم نفس الناس الذين يرون اعمالهم الاخرى ؟ ليس القصد من طرح هذا السؤال التحدي لاثبات انهم لا يملكون ما يقولونه بل هو مطالبة بالانسجام الذي ننشده في فنانينا ،انسجام مع النفس والناس . فالانفصام بين الثقافة والممارسة او بين النظرية والتطبيق وتجزئه المواقف من صفات البرجوازي الصغير . وما دام هؤلاء الرافضون لايرون غير المثال الاجنبي فان التاريخ الفني والنقدي يقول ان اكثر من فنان اجنبي كان يرى الساحة الفنية واحدة تمتد من خشبة المسرح وتمر بالكتاب والمقالة والندوة والمحاضرة لانهم كانوا يملكون ما يقولون ولانهم كانوا صادقين للحقيقة والناس ويحرقون خلفهم سفن النكوص لماذا لا يدخلون ساحة النقد ليزيحوا عنها الطارئين ؟

هؤلاء الرافضون يحاجون بمنطق يبدو معقولا ورصينا ومفحما يرتاحون اليه راحة المؤمنين . يقولون بضيق ونفاد صبر :

— ان هذا الذي كتب عن المسرحية الفلانية ليس ناقدا !

— لماذا ؟

— لانه اديب وليس فنانا .

مع ان الاديب — بالمفهوم العام — هو الاخر فنان ، الا انهم يحددونه بكونه لم يخرج مسرحية ولم يصعد على خشبة المسرح ، ولم .. ولم .

ماذا يعني هذا الجواب ؟ ما هي دلالاته ؟ يشير الجوهر المختفي خلف جلدة هذا المفهوم الى شيئين كلاهما خاطيء :

● اولهما يفهم منه ان (النقد المسرحي) يقتصر على تناول عملية تحويل النص الى عرض . وهو فهم احادي لمجالات وانواع النقد . فالنقد المسرحي يتعرض للنص كعمل ادبي له شخصيته التي تفرزه عن الانواع الادبية الاخرى من ناحيتي الشكل والمضمون والقيم الفكرية والفنية التي يطرحها . ويكتب اساسا ليمثل على المسرح. والنقد المسرحي يتعرض لمناهج ومذاهب ونظريات ووظائف ومشكلات النقد والمسرح ومهمة ومؤهلات ومصادر الناقد .. الخ ويدخل هذا ضمن النقد النظري والنقد المسرحي يتعرض الى عملية تحويل النص الى عرض مرئي ، الى الناحية الحرفية والتكنيكية والجمالية فيدخل ضمن دائرة (النقد الفني التطبيقي) . رغم ان هذه العلامات قد تؤشر حدودا واضحة لكل جانب ، الا ان العملية النقدية ترفض تقييد مساحتها وقصرها على تناول جانب واحد من قبل ناقد واحد يكتب عن عمل واحد . فالنقد قد يتناول ضمن العرض الواحد النص او النص والعرض . من هنا فان احتجاج بعض الفنانين على النقد الفني وحده ، عملية تضييق وحصر لافاق النقد .

● والشيء الاخر الذي ينبثق عن رفض هؤلاء السادة كون النقد من حق (الفنان المسرحي) وليس من حق (الاديب) ، الفصل التعسفي المغلوط . صحيح انالناقد يجب ان تكون له معرفة بطبيعة العمل الذي يتصدى لنقده ولكن هذه المعرفة لا تشترط ان تكون بمعنى امتهان العمل المسرحي . فلو كان هذا المنطق صحيحا ، اذن لوقعنا ضحية هذه المعادلة المضحكة : ان ناقد الشعر يجب ان يكون شاعرا ، وناقد الرواية يجب ان يكون روائيا وهكذا في بقية الانواع الابداعية التي يبدعها فرد .

اما في الفنون ذات الطبيعة الجماعية ، فان الناقد السينمائي يجب ان يكون قد مارس الاخراج والتصوير والتمثيل والمؤثرات والمكياج وكتابة السيناريو وتصميم الملابس والديكور .. الخ . والشيء نفسه مع الناقد المسرحي : ان يمارس التأليف والاخراج وعناصره الاساسية والثانوية ، ليحق له التحدث عن جودة ورداءة اعمال المسرحيين . وربما في تصورهم قد لا تكفي الممارسة فعلى الناقد ان يثبت الاهلية والقدرة المتميزة اللتين يجب ان ترفعا الى مستوى اعمالهم ان لم تتفوق عليهم ! هذه الشروط لو كانت صحيحة فانها تتطلب قدرة وموهبة موسوعية لا يحوزها الا العباقرة ، ومعلوم ان العباقرة في كل مكان من القلة بحيث يشكلون استثناءا لا يقاس عليه . ولو صح هذا المنطق اذن لالغينا قائمة طويلة من منظري ونقاد المسرح تبدأ بارسطو وتمر بهوراس وبوالو وقد لا تنتهي باسلن وبنتلي وعلى الراعي . مع هذا فان تصفح التاريخ المسرحي يشير الى ان بعض النقاد المسرحيين قد انبثقوا من بين فناني المسرح ، كما حدث العكس ايضا بدرجة اكبر . وظهر عندنا عدد من الفنانين — النقاد ، بعضهم نسي تاريخه الشخصي ، نسي انه مارس النقد ثم تخلى عنه . كما ان عددا من نقادنا هم من المرتبطين بالمسرح بهذه الكيفية او تلك .

اذن ، من هو الناقد المسرحي ؟ انه مكتشف العمل المسرحي .. كيفية تطبيقه في بناء مسرحي ، هو المؤهل لتفسير وتعيين مكمن الخلل والقوة والجمال والقبح ، له من الحصيلة العامة والمتخصصة والرهافة والذوق والذكاء والحس النقدي ما يجعله قادرا على تحليل العمل وتناول شتى ظروفه . يبدو ان موقف بعض فنانينا من الناقد المسرحي انهم يحولونه الى حائط واطىء يستطيع كل من له ساقان سليمتان ان يقفز من فوقه هاربا من

عجزه وساترا فشله !

وسائل النهوض بالنقد المسرحي :

١ ــ تأسيس قسم خاص بالنقد المسرحي :

باتت حاجة الثورة لاستكمال فروع العلم والفن والثقافة الحديثة ، وارسائها على دعائم علمية راسخة، حاجتها الى عوامل الديمومة والحياة العصرية . فيها تثبت نظريتها الانقلابية الجذرية ، وتؤصل شخصيتها القومية الاشتراكية متحولة الى بؤرة اشعاع للثورة العربية . من هنا تأتي استجابة وزارة التعليم العالي والبحث العلمي لتشكيل قسم خاص بالنقد المسرحي استجابة صحيحة تلتقي مع احد الحلول التي طرحناها لمعالجة قصور نقدنا المسرحي (٨) وخلق حركة نقدية فاعلة وقائدة للحركة المسرحية . الا ان الخطوة الاولى لتنفيذ المقترح لم تأت ــ مع الاسف ــ متفقة مع مبدأ وضع العلم المناسب في المكان المناسب . فقد سبق ان دعا الناقد أمير اسكندر (٩) بوجوب تأسيس القسم في اكاديمية الفنون الجميلة، وهي دعوة تحمل عوامل نجاحها المؤكدة، الا ان الوزارة تنوي تأسيس القسم في كلية اداب الجامعة المستنصرية (١٠) وفي تحفظنا على هذه البداية لم نكن منطلقين من نظرة فئوية ضيقة بقدر ما هي التقاء وحرص على وجوب ان تكون استجابتنا للواقع متفقة دائما مع طبيعة الاشياء ، مبرهنة على فهم علمي لاحتياجات الواقع وممكناته ، والتحرك من خلاله للوصول الى الطموحات التاريخية . فللنقد المسرحي بجوانبه الثلاثة خصوصية وقواعد خاصة تميزه تماما عن باقي فروع النقد الادبي . اذ يتطلب تأسيس قسم اكاديمي للنقد المسرحي شروطا خاصة بدونها نقع في خطأ كبير يكرس بعض مظاهر الارث السلبي المريض الذي تعيشه بعض مؤسساتنا الثقافية من ازدواج وتخلف عن روح العصر وبيروقراطية وانعزال عن احتياجات مجتمع الثورة وانسانها الجديد(١١) . فالنقد المسرحي يتنفس من خلال (مختبر عملي) تمارس فيه وتدرس عمليا فنون ونظريات الصوت والالقاءوالتمثيل والاخراج والمكياج والتذوق الموسيقى والازياء والملحقات المسرحية والديكور والانارة والمعمار المسرحي وكل العناصر الثانوية الاخرى التي تجعل المسرحية كيانا مجسدا على خشبة المسرح . ومثل هذا المختبر يتطلب وجود ورش انتاجية وقاعات تدريب وخشبة مسرح .ولا ينهض النقد المسرحي ملء قامته فكريا ونظريا ، الا من خلال مختبر يدرس فيه التاريخ المسرحي وتاريخ الفن العام وفلسفة الفن وعلم النفس والتراث واللغة والنقد كمناهج وتطبيقات بكل ما تتطلبه هذه القائمة الطويلة من حضور لمناهج متكاملة وكادر تدريسي . اما ان نبدأ ــ كما يراد حاليا ــ بشق ارض سبق ان شقت لنبذر بذورا جديدا رغم وجود نبتة يانعة بدأت تكبر الى شجرة مثمرة فتلك زراعة تكلفنا الكثير وتهدر الكثير من الوقت والمال . ففي حوزتنا مؤسسة فنية متخصصة في المسرح مؤهلة لاستقبال البذرة الجديد ، هي الاكاديمية تدرس فيها معظم المفردات التي يحتاجها القسم المقترح ، ودخلت الى مرحلة التخصص الدراسي بتشكيل قسمي التمثيل والاخراج، وهي تنتظر قسما اخر هو (النقد المسرحي) ليستكمل فرع الدراما جوانبه الاساسية التي تؤهلنا مستقبلا للانتقال الى مرحلة الدراسات العليا . لا اريد بهذا ان **اقدم الاكاديمية في صورة زاهية فوضعها الحالي اقل مما تتطلبه مهماتنا الثقافية والفنية والتعليمية وسبق ان تناولها الكثيرون بالنقد ، لكنني اريد ان اثبت ان اكثر من شرط متوفر حاليا يؤكد وجوب تصحيح نقطة البداية في تشكيل القسم وتحويل مسارها في هذه المرحلة من كلية الاداب الى الاكاديمية . وان اي معاكسة لهذا الاتجاه ستوقعنا في مشكلات وارباكات واخطاء نحن في غنى عنها . فالحاق القسم بالدراسات الادبية تثبيت لفهم وتجارب خاطئة تنظر للمسرح كأدب وليس كعلم وفن . كما ان البدء من الصفروعلى بعد خطوات منا قد تحقق الكثير فعملية غير معقولة مطلقا اشبه بعملية القاء البذرة في غير تربتها الملائمة . وستقذف بنا الى دوامة المشكلة التي تعاني منها مؤسساتنا الفنية ..مشكلة تضخيم وتشتيت الكادر التدريسي في وقت لم تستكمل الاكاديمية والمعهد حتى الان كادرها . كما تعني اننا نضرب عرض الحائط انجازا دراسيا حققته هاتان المؤسستان ، واطالة عمر الدراسة دون سبب منطقي . فبدلا من ان نفتح قسما يتطلب اربع سنوات دراسية ، بالامكان** فتح القسم كمرحلة متخصصة في الاكاديمية بعد اجتياز السنة الثانية اسوة بزملائهم الذين يتوجهون الى التخصص في فرع التمثيل او الاخراج كدراسة صباحية ومسائية . وخلال سنتين يمكن تخريج وجبة متخصصة في النقد المسرحي . بالامكان ايضا قبول خريجي قسم الفنون المسرحية من طلبة معهد الفنون الجميلة الذين يعافون الدراسة في الصف الاول من الاكاديمية لاجترار ما سبق ان درسوه سابقا (١٢) .وبذلك يحل جزء من عقدة التمييز التي تطبقها الاكاديمية ضد هذا الرعيل الضحية . ولكي تأخذ التجربة الوليدة ابعادها العلمية ، فمن الضروري تشكيل لجنة مختصة لدراسة الموضوع وفق هذا المقترح وتعيد النظر في الدروس والمفردات المطبقة حاليا في الاكاديمية والمعهد لاقتراح منهج دراسي متكامل . ولما كانت الخطوة في اولها لم تأخذ طريقها للتطبيق فانه بالمقدور جعل العام الدراسي القادم شاهدا على بدء التجربة في الاكاديمية .. عندها سنبرهن انه بمقدورنا وضع (العلم المناسب في المكان المناسب) . ومن الممكن ان ننشيء مستقبلا اقساما اخرى في جامعات القطر وفق الاحتياجات التي يقررها التخطيط العلمي الشامل .

٢ ــ التقاليد المسرحية :

تشكو حركتنا المسرحية من غياب وضعف التقاليد المسرحية لترسيخ وبناء مسرح محلي متميز ، تنظم علاقة المسرحيين فيما بينهم من جهة وبينهم وبين

والحركة الثقافية من جهة اخرى . ونقدنا المسرحي بحاجة هو الاخر الى التقاليد التي تعطي افضل النتائج . فالفنانون يطلبون من الناقد — وهم محقون في ذلك — ان يعايش العمل المسرحي منذ قراءة النص حتى عرضه على الجمهور .. ومثل هذا المطلب رغم مشروعيته لا يأخذ بنظر الاعتبار الظروف التي يعيش ويكتب في ظلها النقاد . فمعظمهم ان لم يكن جميعهم من المشتغلين في مجالات اخرى كالصحافة والاعلام ، تستنفدهم الحياة الوظيفية ، وتتوزعهم اهتمامات متعددة . يكتبون في نقد الادب والسينما والتلفزيون ويتابعون او يسهمون في الحياة العامة والثقافية . يطالبهم الفنانون بمعايشة ظروف العمل والفرقة ومشاهدة العمل اكثر من مرة مع قراءة النص ومحاورة العاملين والاستماع لاستجابة الجمهور ، ثم يكتب النقد الذي يحسب حساب كل تأثيرات وعوامل هذه المحاولة . صحيح ان قطرنا لم يشهد بعد ناقدا متفرغا للمسرح او الفرقة معينة كما هو حاصل في الخارج ، الا ان اقامة الجسور بين الناقد والفنان المسرحي لازمة وواجبة في جميع الاوقات فلماذا لا يأتي الكتب الاني على حساب الكتب المستقبلي ليسمح بتشخيص تاريخي دقيق . فهذا المطلب يؤدي به — عموما — تحويل الناقد الى مبرر لنواقص العمل وبالتالي تكون احكامه مجاملة . فاذا كانت فرقة ما لم تستطيع ان تتدرب في فترة معقولة على خشبة المسرح او انها تدربت اشهرا عديدة من التعب والارهاق والمعاناة او ان في ذهن المخرج معالجة لم تستطع امكانية الفرقة توفيرها فان هذه الظروف لا تعني ان يتسامح الناقد في احكامه . فاذا كان بحق صوتا معبرا عن رأي الجمهور ومحكما ومقيما .. فان من حق الجمهور ان يقدم له العمل الناجح وهو غير مستعد لان يسمع التبريرات ولكن الناقد مطالب ايضا بان يشخص مشكلات او معوقات العمل المسرحي ويضع الحلول لها ويطالب الجهات التي تملك صلاحية الحل بالتنفيذ .

والغريب في هذه المطاليب ما تتضمنه من تناقضات مع ان الفنانين يطلبون من الناقد معايشة العمل :

● فالبعض منهم يطنع الناقد امام امتحان عجيب ، يتصور ان العمل المسرحي سر او لغز على الناقد ان يفك طلاسمه . ويقيم بينه وبين الناقد جدارا من الصمت والترقب . اذكر انني حين زرت العاملين في مسرحية (الحلم) اعداد الفنان قاسم محمد واخراج الفنان خليل شوقي ، خلف الكواليس للتهنئة ، قال احدهم بلهجة مخدرة « اسكتوا لئلا يسمعكم الناقد وينشر غسيلكم »! ومثل هذا السلوك ينفي وجود قناعة حقيقية بضرورة الحوار الديمقراطي الخصب بين الطرفين لتكون العلاقة عملية .. كيف اذن يتمكن الناقد من التعرف على طبيعة العمل المسرحي ؟ وكيف يمكن الاستفادة من ملاحظاته وهو يعامل هكذا ؟

● تناقض آخر يتضح في ممارسة بعض الفنانين ومطالبتهم ، مما يعقد مهمة الناقد لعدم تسهيل حصوله على الاوليات : النص والممثل والموسيقى وخطة الاخراج . مما يحول دون اكتشاف وعي ودور ومسؤولية كل طرف مساهم في انضاج النص وعرضه .

● شيء آخر : دعوة الناقد لحضور المسرحية في وقت تحدده الفرقة عندما تقتنع بان العمل قد نضج واصبح جاهزا لرؤية الناقد ، ومثل هذا التفكير يحمل اكثر من خطأ . فهو يعني معاملة الناقد معاملة خاصة تميزه عن المشاهد الذي من اجله يقدم العمل . كما انه يعني تقديم صورة معينة للعمل المسرحي غير صورته في باقي الايام . صحيح ان العروض تتفاوت مستوياتها بين يوم وآخر خالنا قد مطالب بان يرى العمل اكثر من مرة ويثبت تواريخ مشاهداته فيما يكتب ، تقييم العمل وارد طوال فترة العرض .

تبقى الضرورة قائمة لاتاحة الفرص للحوار بين النقاد والمسرحيين والجمهور ، وقد شهدت حركتنا المسرحية اكثر من تجربة استجابت لهذه الضرورة لكنها لم تتحول بعد الى تقليد راسخ ودائم .. فقد سبق ان خصص في البصرة احد ايام عرض احدى المسرحيات للمناقشة العامة : (١٢) رغم ان هذه التجربة تساعد على دراسة استجابة الجمهور وتفيد العاملين في المسرحية ، فانه من الضروري ان تكون المناقشة قبل العرض العام ايضا لتجد الملاحظات المثبتة طريقها للتنفيذ . ونفس الملاحظة يمكن تثبيتها على تجربة المسرحيين الشباب في مسرحية (مبادرات) التي اختتم المخرجون العرض الاخير بمناقشة عامة . وتجدر الاشارة بصورة خاصة الى تجربة (الفرقة القومية للتمثيل) . فقد عمد الفنان قاسم محمد في مسرحيتي (طير السعد) و (الصبي الخشبي) الى اجراء محاورة لطيفة مع المشاهدين من اطفالنا الاعزاء .. فكانت ملاحظاتهم الذكية جديرة بالاحترام ومفيدة . الا ان الفرقة لم تلتزم بهذا التقليد في كل اعمالها ، غير انها كررتها مع (نشيد الارض) للفنان بدري حسون فريد واخراج الفنان محسن العزاوي ، فدعت قبل يومين من العرض بعض الفنانين والصحفيين والنقاد للمناقشة (١٤) .. فكانت خطوة طيبة على طريق ترسيخ العلاقة الديمقراطية بين المنتجين والمتلقين ، ومحاولة لاختزال الاخطاء ، تمنح العرض فرصا اكثر للنجاح ، وتعطي مردودا دعائيا واعلاميا وتوثق العلاقات . ثم كررت الفرقة التجربة قبل سفرها الى دمشق بمسرحية (الثعلب والعنب) ولكن في حدود ضيقة وبصورة مستعجلة . ثم خصصت احد ايام العرض للفنانين والمثقفين ورجال الاعلام في حفل خاص ، اعقبتها مناقشة (آخر الليل) لعدد محدود من المدعوين . ان الفرقة مدعوة لتثبيت هذا التقليد الايجابي في جميع اعمالها ، ويمكن اقتراح هذه القواعد في كيفية التطبيق

والاستفادة بأكبر قدر من الفعالية والنجاح :

١ ـ ان تكون (البروفة) العامة بصحبة جميع المستلزمات الفنية فيما يشبه العرض العام .

٢ ـ ان لا تقتصر الدعوة على الجمهور (الخاص) ، بل شمولها العدد من محبي المسرح الذين يمثلون ـ الى حد كبير ـ المعدل الوسط . فلمثل هؤلاء وجهات نظر هامة ومفيدة .. وخاصة طلبة المعهد والاكاديمية .

٣ ـ ان يدير المخرج المناقشة ، ويدون مدير المسرح النقاط المثارة ، ويحرك الحاضرين بطرح اسئلة معدة سلفا مع مناقشة للاجابات .

٤ ـ ان تجري المناقشة على بعض المشاهد او فصل واحد لتركيز النقاش وتحديده .

٥ ـ ضمان حضور جميع العاملين في المسرحية من ممثلين وفنيين بعد ضمان راحتهم كي لا ينسل بعضهم او يشعر بالضيق والضجر .

٦ ـ تدوين المناقشات كتابة وتسجيلها صوتيا للرجوع اليها من قبل الفرقة وحفظها كوثيقة في المركز الوثائقي للمسرح اذ انها تشكل اساس دراسة الوعي المسرحي مستقبلا .

٧ ـ ضمان حضور اكبر عدد من المدعوين بان يكون التحرك قبل فترة معقولة من التاريخ المحدد وبصورة نشيطة .

٣ ـ الصحافة والنقد :

لعبت الصحافة عامة والصحافة الفنية خاصة ، دورا مهما في متابعة النشاط المسرحي بالخبر والمقابلة والتحقيق والعرض النقدي . وكانت عوامل مؤثرة في ترسيخ الحركة المسرحية وتقديمها للجمهور . وتحولت كتاباتها الى وثيقة ومؤشر تاريخي وعلامة حضارية .. الا ان حسن العلاقة بين الصحافة والنقد قد اقترن كذلك بظواهر سلبية ترتبط بتاريخ الصحافة العراقية ووضعها المعاش وطبيعة المهام الكبيرة التي تضطلع بها .. بطبيعة تكوين الكادر الصحفي ونوعية علاقات العمل والتصورات التي تتحكم في تحريكه .

● فيما يخص الصحف اليومية والاسبوعية وصفحاتها الفنية والثقافية ، فانها في الغالب تفتقر للكادر المتخصص فالمحرر الفني يكتب في جميع الموضوعات الفنية (المسرح والسينما والتلفزيون والاذاعة وباقي الفنون الاخرى) اضافة الى اجراء التحقيقات والمقابلات ، تعيق تطوير مستواه وتستهلكه تكون متابعاته المسرحية ضئيلة او يكتب عن جانب او جزء قليل من العرض المسرحي.. تعيق امكانية الرؤية الشاملة لماضي وحاضر المسرح وتشخيص المستقبل . ولا تزيد من معلوماته وحصيلته المتخصصة ، او تحول دون تواجده الدائم في قلب الحياة اليومية للعمل المسرحي . وكثيرا ما تسد الصحف ابوابها بوجه كتاب من خارجها اكتفاءا بما يكتبه محرروها .. فتؤدي هذه الحالة الى ان يكون القارىء مرغما على قراءة رأي واحد لا يسمح بمقارنته باراء اخرى .. من المؤكد انها تتناول الموضوع من زاوية مغايرة او تكمل جوانب لم ينتبه له االراي الواحد. ولكن هذا لا يعني انه ـ في بعض الحالات ـ لم تسمح الجريدة او المجلة الواحدة بظهور اكثر من نقد عن العمل الواحد . غير انه لم يصبح تقليدا ثابتا يعمق الحوار عند النظر الى النشاط الفني والثقافي ويصبح مصادر متعددة لدراسة المسرح والنقد المسرحي . كما ان هذا الاتجاه الاحادي يحول دون اكتشاف الاصوات النقدية الجديدة ، ولا يسمح بصقل القابلية النقدية لغير المرتبطين بالصحف .

وامام ضغط الحاجة تجذب الصحافة بعض اصحاب القدرة على الكتابة ومنهم من تركزت كتاباتهم في المسرح للعمل فيها فتزجهم في نفس الكتابة الموزعة وماكنة العمل الصحفي اليومي . وبعض الصفحات تقيد الناقد في الكتابة بمساحة معينة متعللة في ذلك بالضرورة الصحفية التي تستلزم تغطية شتى فروع الفن والثقافة تجعل من الناقد مضطرا الى اصدار احكام عامة لايسندها دليل ، وليس بمقدوره الغوص الى اعماق العمل المسرحي لاكتشاف جوهره او تحليله الى جزئيات واعادة تركيبها ، كما دون التوسع في اجزاء المقارنة بين ماضي الفرقة او العاملين في المسرحية وبين حاضرهم لتحديد منحنيات العمل . كما تفهم الصحافة النقد المسرحي كنوع من التغطية الخبرية التي اذا تأخرت بعض الوقت فقدت مفعولها او اهميتها . لهذا نرى نوعا من التسابق بين النقاد في الكتابة لضمان نشر المقالة اسرع من الاخرين وما يصاحب هذا الركض من تعثر وسرعة في التقييم ، واحتجاب مقالة او اكثر .. فالنقد موقف وتثبيت لقيم تظل اهميتها قائمة حتى لو انتهى عرض المسرحية ، كما ان تأثير المسرحية يظل ممتدا في وعي ووجدان المشاهد ايجابا وسلبا . فالكتابة عن العرض تعبير عن وعي الناقد والوعي العام للمشاهدين بهذه الدرجة او تلك .

● **بخصوص (المسرح والسينما) كمجلة فنية متخصصة لابد من الحديث عنها بتفصيل اكثر لاهميتها الخاصة للنقد والثقافة وما ينتظرها من مهام :**

صدر العدد الاول من المجلة في تشرين الثاني ١٩٧٠ ، وصدر العدد الاخير في كانون الثاني ١٩٧٥ . اعلنت في بدء صدورها انها ستطالع القراء كل شهرين غير انه لم يصدر خلال هذه المدة غير ١٣ عددا ، كان المفروض ان يصدر ضعفه على الاقل ، وبذلك لم تف المجلة بوعدها . مع اننا ننتظر من المجلة ان تتحول الى شهرية خاصة وان وضعنا السياسي والثقافي يفرض دخول صحافتنا الى مرحلة التخصص ، وتضرب المثل على التحدي وتخطي كل المعوقات الموضوعية والذاتية . لعل عدم قطع المجلة للحبل السري الذي كان يربطها بمجلة الاذاعة والتلفزيون كملحق وعدم وجود كادر

متفرغ او خطة ثابتة وميزانية خاصة وما كانت تعانيه من ازمة الطبع فقد ظهرت في وقت لم تكن فيه الحركة السينمائية في القطر ناشطة ، ولم تكن الكتابات المسرحية قد تبلورت بعد كما هي عليه الان نسبيا ... لعل كل هذه الاسباب قد اسهمت في خلق حالة التباين بين ما تبذره المجلة او تعلن عنه وبين ما حصدته فعلا .

لم تستطع المجلة ، بعد ان قطعت مرحلة الصيرورة وحصلت على قدر لا يستهان به من الخبرة والتواصل الوصول الى مرحلة الاستقلال الكامل وتحولها الى صوت معبر عن الرأي العام المسرحي والسينمائي ،لتلعب دورها « في بناء مسرح وسينما عراقيين يمتلكان أفكار الثورة ، وابعادها القومية والانسانية ثانيا »(١٥) لقد نالت المجلة من المتابعة والنقد (١٦) ما كان جديرا بان يضيف لها قوة دفع اقتحامية . فقد وجهت لها ملاحظات عديدة . معظمها شخص بموضوعية ووضوح نواحي ضعفها وقوتها . كما لم تستفد المجلة استفادة جيدة من شقيقتها (المسرح والسينما) المصرية . فقد طغت على معظمها المواد المترجمة او المؤلفة وفي موضوعات اجنبية ، وافتقرت في كثير من الاحيان لمواد اساسية تعالج واقعا محليا أو عربيا . فالضرورة تقضي ان تثبت اية مجلة كونها سلاحا واعيا وفعالا في تحدي الواقع ، يوظف قدرات الفنان والكاتب المسرحي وثقافته لمعالجة الواقع المعاش لا ان يهرب الى موضوعات بعيدة عن نبض المرحلة واحتياجاتها . لقد اقتصرت المجلة الى التنويع في الموضوعات والتجارب التي تثري فنوننا وثقافتنا ، وحدث في اكثر من عدد اختلال في حل المعادلة التي تسد متطلبات الثقافة المتخصصة والثقافة الجماهيرية. مع ان الموضوعات ذات المنحى التقدمي الاشتراكي قد احتلت مكان الصدارة على صفحات المجلة ، الا انه قد تسربت – خصوصا في الاعداد الاولى – اكثر من مادة ذات اتجاه محافظ ومتخلف سواء في التأليف او الترجمة ... ومنذ كانون الثاني ١٩٧٥ ارتفعت تساؤلات عديدة من قبل الفنانين والمثقفين وجمهور الرأي العام المسرحي في بيان غياب المجلة .. وآخر ما قيل بهذا الخصوص ما ثبته الرأي العام المسرحي في بيان ٢٧ آذار ١٩٧٥ عند الاحتفال بيوم المسرح ، من ابرز العناصر الكفيلة بالارتقاء بالحركة المسرحية الى مرحلة جديدة « اصدار مجلة متخصصة بالمسرح – لا سيما وان التجربة المتواضعة لمجلة المسرح والسينما العراقية قد اسفرت عن تأثير ملحوظ في الحركة المسرحية على صعيد القطر وخارجه » ان المدة التي استغرقت بين توقف اخر عدد وصدور قانون تشكيل المؤسسة في ايلول ١٩٧٥ اوكل مهمة اصدار المجلة لمؤسسة السينما والمسرح وقد وردت في القانون مواد عديدة تتطلب الاسراع باصدار المجلة ، منها « نشر الثقافة السينمائية والمسرحية والفنون الشعبية بين افراد الشعب » (المادة الرابعة الفقرة ب) وكذلك « تشجيع الكفاءات والمواهب الادبية والعمل على تنميتها في مجالات السينما والمسرح والفنون الشعبية » (الفقرة د من نفس المادة)(١٧)

هناك عوامل ومبررات كثيرة تعزز وجوب مبادرة المؤسسة الى جعل عودة المجلة من غيابها واجبة وممكنة من بينها :

- ان معظم الكادر الذي عمل في اصدار المجلة موجود حاليا في المؤسسة ، وفيها قدرات وطاقات يمكن زجها في العمل .
- ليس هناك معوقات مالية او طباعية تمنع معاودة صدورها .
- ان متطلبات وضعنا الثقافي والفني ، والتوجه الجديد للمؤسسة في الانتاج تفرض وجود مجلة متابعة ومن منطلق نقدي مؤثر . فالمجلة الفنية المتخصصة ليست وسيلة اعلانية بحتة بل هي مؤشر ثقافي وحضاري كبير .
- ان المنطلقات السياسية والنظرية ستكون حتما نفس منطلقات الثورة والحزب . بذلك تضاف وسيلة وقناة جديدة للثقافة الثورية لاجيال عديدة من الفنانين الذين يتعرضون لمختلف الثقافات .
- ان الظروف القومية التي نعيشها والدور التاريخي الذي يلعبه قطرنا المناضل في الثورة العربية وميادينها الثقافية المتعددة ، تفرض ان تكون المجلة اداة نضالية فكرية وواحدة من وسائل مكافحة الردة والاستسلام في الجبهة الفنية .
- المجلة نافذة يطل منها مثقفوا وفنانوا الوطن العربي على اشقائهم وكوة يتطلع منها الفنانون الى الوطن العربي والعالم . فهي اداة تواصل وتوصيل وجسر يمتد بين ثقافتنا القومية الاشتراكية وثقافة العالم الثالث والعالم اجمع .
- المجلة من الوسائل الاعلامية التي يمكن ان يطرحها مسرحنا وقطرنا في المهرجانات والمؤتمرات والاسابيع الثقافية والمسرحية .
- المجلة احدى الادوات المهمة لحل ازمة نشر النص المسرحي والسيناريو المحلي .

ان حماسنا لوجوب انهاء هذا الاحتجاب يجب الا ينسينا اعادة دراسة التجربة السابقة ، وهي لم تكن بالرداءة التي يظنها البعض . اذ بامكانها تجاوز مثبطات الاعداد الـ ١٣ من المجلة .. والتخلص من المزاجية في العمل ، ورسم خطة وبرنامج عمل ، وانشاء علاقات جديدة ومتينة مع الوسط المثقف ومع القراء ، وخلق محفزات جديدة .

نواحي الضعف والقصور في نقدنا المسرحي :

تتوضح نواحي القصور والضعف من نقدنا في (الجانب الفني او التطبيقي) للعمل المسرحي اكثر من الجانبين الاخرين (الادبي والنظري) حيث ترجع اسباب ذلك – كما ذكرت – الى عدم وجود دراسة اكاديمية خاصة بالنقد المسرحي ، مما جعل ابرز المساهمين في

النقد من الصحفيين والادباء ، والى غياب التقاليد المسرحية التي تزج بالنقد داخل العملية المسرحية ،والى عدم تفرغ النقاد وما يعنيه هذا من انقطاع عن متابعة مسيرة العمل المسرحي واكتشاف سمات الفنانين ونواحي القوة والضعف في المسرح . ويمكن تلخيص جوانب الضعف في هذا النوع من النقد في :

١ ـ اصدار الاحكام العامة :

يطلق بعض النقاد احكاما تتصف بالعمومية ،بعيدة عن التحديد الواضح والمقنع المستند على التحليل المنطقي وايراد الاستشهادات من خلال النص والعرض . فحين يصدر أحدهم حكما على الاخراج بانه جيد او رديء فهو مطالب بان يكون صوتا مسموعا من قبل كادر العمل والفنانين والجمهور المسرحي . وهذا يعني ان يكون واضحا لديه معنى الاخراج والعناصر الاساسية والثانوية التي توصل الفكرة كما هي على المسرح وليس كما صرح به المخرج خلال المقابلات والتحقيقات الصحفية او كما ثبته في منهاج المسرحية . اذ قد يحدث العكس تماما لانه ليس كل ما يريده المخرج معناه قد نجح في تجسده . هذا القانون هو احد اسباب التأزم الطبيعي بين الناقد والفنان ، ومن خلال ذلك يمكن تفسير الالقاب السخية التي يخلعها بعض الفنانين على الناقد . كما قد تدفع بعض المؤلفين(١٨) او الفنانين الى الدفاع عن اعمالهم كما فعل الفنان سامي عبد الحميد اكثر من مرة ، وكانت اخرها ما فعله مع (هاملت عربيا)(١٩) او يتصدى المخرج لتوضيح مسبق او دعاية مباشرة لعمله ، كما فعل الفنان محسن العزاوي مع (البوابة) للاستاذ غازي مجدي(٢٠). كما يعني ان يكون واضحا معنى التمثيل واساليبه .. ونفس الشيء يصح على الديكور والملابس والانارة والمكياج وباقي المستلزمات .. ان يكون واضحا في حدود ومسؤولية كل طرف كي لا يحدث الخلط بينها .

٢ ـ اصدار الاحكام الجزئية :

على نقيض الاحكام العامة ، تصدر في احايين كثيرة احكام جزئية لا تنظر للعرض المسرحي ككل ، او لا تمنح عملية تجسيد النص الادبي حقه . فهي قد تتناول التمثيل (٢١) وتهمل الاخراج وعناصره الاخرى ، او تتناول كل عناصر المعالجة الاخراجية بشكل منفصل كل على حدة دون ربطها ببعضها وكون العرض المسرحي هو حصيلة اجتماع وتلاحم عناصر عديدة . وهي قد تتناول عنصرين او اكثر وتهمل باقي العناصر . وقد يحدث اسهاب وتطويل في تحليل النص كوسيلة لاستعراض معلومات ثقافية باقحام غير مبرر واحيانا بطريقة خاطئة(٢٢) . وعندما يتناول الاخراج يتبرع بارسال احكام عامة في جمل مقتضبة . مثل هذا الاتجاه تتداخل فيه نزعتا اصدار الاحكام العامة والتجزيئية . ولا يمتد الى تحديد واقع العمل من مراجعة ماضي الفنان وحصيلته ، ولا تربط العمل بمتطلبات المرحلة السياسية والاجتماعية . ولا اعني بهذا ان تقتصر الاعمال على معالجة ما هو آني وسريع ويومي بل تقديم الاهم على المهم .

٣ ـ المنطق التبريري :

تظهر بعض الكتابات النقدية ، خاصة من بعض العاملين في الصحافة ومن ادباء تفوح منها رائحة المجاملة والصداقة على حساب الحقيقة . فاصحابها قد يكتشفون خللا ما في هذا العمل ، وبدلا من الحكم بجراة وموضوعية ، يحاولون ايجاد المبرر لهذا الخلل .. وفي اذهان اصحابها كيفية استمرار حسن العلاقة الشخصية وقد يكون الباعث في ايجاد الاسباب الملطفة هو ان الصورة المرسومة في مخيلة اصحاب هذا النمط من الكتابة ، من الرسوخ بحيث تطغي على اية نظرة موضوعية ، او لان فرسانها لا يريدون ان يتوصلوا الى نتيجة تصدمهم . لهذا نجد في احكامهم زوغانا وغموضا ونشرا للدخان الكثيف حول ما يريدون التصريح به . مثل هذه الاحكام علاوة على خلوها من الامانة فهي تكشف عن عجز اصحابها في الاحكام الى الواقع كما هو لا كما يريدون..

٤ ـ الزخرفة اللفظية :

يحتاج نقدنا المسرحي ، في مثل ظروفنا الحاضرة ، الى الوضوح والابتعاد قدر المستطاع عن الغموض الذي يجعل القارىء يحار في معرفة ما يريده الناقد . غير انه تطالعنا كتابات تهيم في عوالم من الحذلقة واعتماد الصياغات المعقدة واستخدام المفردات استخداما شكليا مثل هذا الجو يدفع الفنان والقارىء الى ان يسأل نفسه : ماذا يريد الناقد ان يقول ؟ . نجد نفس الكتابات تستخدم في مجالات اخرى . مع ان النقد المسرحي يتطلب استخدام لغة خاصة : لغة النقد الدرامي تكون كل لفظة واضحة ومحددة ذات بعد فكري وفني لا لبس

فيه ، الا ان هناك اكثر من حجة يطلقها اصحاب هذه الكتابات ... فهم يقولون انها اللغة الشعرية المعاصرة التي يحتاجها نقدنا وفننا . ان الدعوة للكتابة النقدية غير المتبرقعة بالتهويمات لا تعني الكتابة الجافة الباردة . فالقارىء يحتاج الى لغة ذكية ممتعة ومريحة .. تداعب خياله ووجدانه .. تمتعه وفي نفس الوقت تعلمه . كما لا تعني ان تكون الكتابة النقدية مصبوبة في قالب واحد متشابه ، فمن حق الناقد ان يكون له اسلوبه المميز ولغته الخاصة ومفرداته المعينة .

يمكن تفسير نقاط الضعف هذه التي تثقل كاهل نقدنا الى ركن مهم يتطلب توفره لتكامل النقد هو ما يمكن ان نسميه (النظرة الجدلية) للعرض المسرحي والتي تتطلب الاجابة على اسئلة اساسية هي :

● **ما هي القوانين الموضوعية التي تتحكم في النص**

الاجابة على هذا السؤال تعني ان نعامل النص المسرحي ككيان موضوعي قائم بذاته ولا نقسر او نسحب عليه نظريتنا او حصيلتنا الثقافية ، ولكن هذا لا يمنع من ان نتخذ من انحيازنا الفكري وثقافتنا المتخصصة والعامة بوصلة ودليلا لاكتشاف فكرته الاساسية ومدرسته واسلوب مؤلفه . من هنا يمكن تفسير خطأ بعض التحليلات التي تحمل النص مالا وجود فيه لانها لم تنطلق اساسا من الواقع نفسه . واكتشاف قوانين النص وما يعنيه من تحديد مواطن الضعف والقوة في فكر النص وحرفيته وجماليته في نسيج ملتحم التحاما عضويا . واي اختلال يعني اختلالا في المضمون المصبوب في شكل معين .

● **ما هي القوانين الموضوعية التي تحكمت في اخراج النص ؟**

وتصبح نفس القاعدة عند الاجابة على هذا السؤال ولكن خصوصية هذا الجانب كون الاخراج ينهض اساسا على النص ، وادواته في ذلك التمثيل والديكور والملابس .. الخ فاما ان يكون الاخراج مجرد نقل او تفسير للنص واما عملية مبدعة ذات رؤية خلاقة قد تتطابق او تتنافر مع النص او قد تضيف عليه . واكتشاف قوانين العملية الاخراجية يعني التوصل الى ما جسده المخرج عن طريق ادواته ومدى نجاحه واخفاقه ، ولماذا ؟ ما هي الوحدة العضوية التي تشد كل هذه العناصر لتوصيل الفكر والفن والجمال .

● **ما هي العلاقة بين المسرحية والاخراج ومتطلبات الواقع الاجتماعي ؟**

عند تقديم اية مسرحية يعني هذا وضوح الغاية من تقديم المخرج والعاملين معه لهذا العمل . ويتطلب ان يكون فنانا وسياسيا ملتزما واعيا لحركة المجتمع والثورة .. ان يحدد عن وعي ودراسة مسبقة لمن يقدم المسرحية وبأية لغة يجب ان يخاطب بها الجمهور . وبالقدر الذي يشارك بفنه في دفع عجلة الثورة تكون ايجابية العلاقة بين العمل والواقع الاجتماعي ومتطلبات المرحلة التاريخية .

ان (النظرة الجدلية) تعني معالجة الظاهرة المسرحية من خلال ترابطها داخل العملية المسرحية نفسها والمجتمع الذي توجه لنا والذي كان الاساس المادي لحدوثها ، ومن خلال تاريخها : سيرة الماضي والحاضر وبذرة المستقبل ، من مكوناتها الاساسية . لهذا فان أي فصل او عزل للمسرحية عن المجتمع والتاريخ والثورة مسألة مرفوضة وقاصرة .. والناقد يلعب دور الشارح والمنظر لهذه الظاهرة ومساهما بدوره من خلال انتمائه ووعيه وادواته .. وهذا ما يريده وينتظره فننا ومجتمعنا وانساننا الجديد ..

الهوامش :

١ ـ حسن عيد ، تطور النقد المسرحي في مصر (القاهرة ١٩٦٥)ص٤٩

٢ ـ ذكرت بعض كتاباتهم في (وثائق دراسة المسرحية العراقية) لاحمد فياض المفرجي مجلة المسرح والسينما (البغدادية) عدد ٥ في كانون الثاني ١٩٧٢ ص١٠٣ ـ ١١٢

٣ ـ د . ابراهيم حمادة ،معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (القاهرة لا . ت) ص٢٠٠

٤ ـ كما حدث ذلك مع النقد الذي تناول (شيرين وفرهاد) و (الاستعراض الكبير) و (ندوة النادي الاثوري) .

٥ ـ راجع تصريح بهنام ميخائيل المنشور في جريدة الراصد عدد١٣٣ في ٢٠-٢٦ آب ١٩٧٢

٦ ـ رفض عدد من الفنانين المشاركة في ندوة عن (النقد المسرحي في العراق) دعت اليها اللجنة الثقافية في نقابة الفنانين بحجة عدم وجود نقد ونقاد مسرح !! المقرر عقدها في ٢٤-٢-١٩٧٦ .

٧ ـ انظر كتابه (المعذبون في الارض) .

٨ ـ راجع مقالة علي مزاحم عباس (مشكلات نقدنا المسرحي : غلبة الجانب النظري) منشورة في جريدة الثورة الغراء العـــدد ١٢٩ في ٣-٧-١٩٧٣

٩ ـ حيث كتب في جريدة الثورة العدد ٢١١ في ٢٦-٦-٧٥ مقالة بهذا الخصوص تحت عنوان (اين قسم النقد في الاكاديميـة) دون ان تجيب الاكاديمية على سؤاله !

١٠ ـ نشرت الناقدة المصرية صافينــاز كاظم عضو اللجنة المكلفة بتأسيس القسم مقترحها الخاص في جريدة الراصد العدد ٣٠٠ في ١٦-١١-١٩٧٥

١١ ـ ظهرت في صحفنا العديد من المقالات والتحقيقات التي تعرضت لواقع الاكاديمية منها على سبيل المثال تحقيق مجلة الاذاعة والتلفزيون (البغدادية) عدد ١٠٤ في -٢-١٩٧٤ ، وتحقيق مجلة الف بـاء المنشور في العدد ٢٩٥ في ٨-٥-١٩٧٤ وتحقيق جريدة الفكر الجديد العدد ٦٢ في ٢٨-٨-٧٣ وما نشرته الراصد في ٢٥-١٢-٧٣ وطريق الشعب العدد ٢٢ في ١-١٠-١٩٧٣ وتحقيقات الجمهورية عدد ٢٣٢١ في ٣٠-٤-١٩٧٥ و ٢٣٢١ في ١٢-٥-٧٥ و ٢٣٣٩ في ٢١-٥-٧٥

١٢ ـ اشرت الى هذه الظاهرة في مقالة (الشذوذ والقاعدة في معهد واكاديمية الفنون الجميلة) نشرت في جريدة الثورة العـدد ٢١٨٧ في ٢٣-٩-١٩٧٥

١٣ ـ طريق الشـعب العدد ٢٢ في ١-١٠-١٩٧٣

١٤ ـ ومما جاء في الرسالة الموجهة الى المدعوين ((لا يخفى عليكم ما للمسرح من اهمية في المجال الفكري والثقافي في حياة الجماهير وايمانا منا باهمية النقد والحوار البناء الذي يوصل بالنتيجة الى مستوى مسرحي افضل من خلال ما يظهره لنا من اخطـاء ونواحي فنيـة مبدعـة))

١٥ ـ مجلة المسرح والسينما (البغدادية) العدد الاول السنة الاولى في تشرين الثاني ١٩٧٠ ص٣ من المقدمـة .

١٦ ـ راجع بهذا الخصوص ما كتبته جريدة الثورة العدد ١٨٣٤ في ٦-٨-٧٤ وجريدة طريق الشعب العدد ٣٤٢ في ٤-١١-٧٤ والعدد ٢٥٤ في ٢٢-٧-٧٤ وما نشرته الهدف (صدرت عن اسرة المحرر اللبنانية) عدد ٣٥٣٧ في ٥-٩-١٩٧٤ وما نشرته الجمهورية العدد ١٦٧٧ في ١ نيسان ١٩٧٣

١٧ ـ نشر نص القانون في جريدة الوقائع العراقية العدد ٢٤٩١ في ٢٩ أيلول ١٩٧٥

١٨ ـ اثيرت معركةنقدية لم تستمر مع الاسف بين الناقد علي ضيـاء الدين بعد كتابته عن (عروس بالمزاد) لنورالدين فـارس نشرت في جريدة الثورة العدد ١٦٤٧ في ٢٥-١٢-٧٣ عقب عليها المؤلف في العدد ١٦٦٣ في ١٥-١-١٩٧٤ ، ثم رد الناقد في العدد ١٦٦٩ في ٢٢-١-١٩٧٤ ، وبين نفس المؤلف والناقد زهـير الجزائري عن نفس المسرحية عندما كتب مقالة في طريق الشعب العدد ٨٦ في ٢٦-١٢-١٩٧٣ عقب عليها المؤلف في العدد ٩١ الصادر في ١١-١٢-١٩٧٣

١٩ ـ فقد صرح منفعلا في ندوة اقامها (المركز العراقي للمسرح) على قاعة مسرح بغداد لتقييم الموسم المسرحي في احتفالات يـوم المسرح عام ١٩٧٣ وكان مشاركا مع الناقد يوسف عبدالمسيح ثروت في الندوة ، حيث قال ما معناه : ((لم يفهم أي ناقـد ، بل النقاد جميعهم ما اردته في هاملت عربيا)) فـاذا كان النقاد لم يفهموا ما اراده المخرج فكيف كان حال الجمهور؟

٢٠ ـ راجع ما كتبه في جريدة الثورة العدد ١٧٧٥ في ٢٨-٥-٧٤ وفي جريدة الجمهورية العد ٢٠٣٧ في ٥-٦-١٩٧٤ .

٢١ ـ انظر مقالة الناقد محمد الجزائري (زهرة الاقحوان والطموحات لخلق مسرح الطفل في العراق) نشرت في جريدة الجمهوريـة ملحق العدد ٢٢٨٢ في ١٥-٣-١٩٧٥ مكتفيا بتناول التمثيـل وتجربة مسـرح الطفـل .

٢٢ ـ انظر مقالة السيد مرشد الزبيدي (الثعلب والعنب بطل يبحث عن الحريـة) عندما اقحم شكسبير على جولهيرم فيجويردو ، نشرت في جريدة الجمهورية العدد ٢٤٨٦ في ١٢-١١-١٩٧٥

بيتر بروك يتحدث عن مسرحه

ت. عدنان مبارك

في نيسان ١٩٧٢ وصلت جماعتنا المكونة من ثلاثين شخصا الى الصحراء الكبرى . تنقلنا بين القرى ، فرشنا السجاد ، رقصنا ، غنينا ومثلنا اعمالا روائية مختلفة أمام الجميع ، الشيوخ والشباب والاطفال . اوضحنا لهم اننا نجوب العالم كي نقتنع هل بامكان الناس التفاهم فيما بينهم بدون لغة مشتركة . وهذا التوضيح كاف دائما . الا انه احيانا كنا نلتقي بأحدهم من المدينة او بمثقف يوجه الينا اسئلة كثيرة . ما معنى هذا كله ؟ ولماذا ؟ . والجواب نجده في الماضي . في عام ١٩٦٨ تأسست في باريس مجموعة عالمية للمسرح مهمتها الاقتناع هل من الممكن تعلم اشياء معينة عند التقاء ثقافات مختلفة تسعى الى العثور على تعبير مشترك . مثلا عندما قام ممثل انكليزي بمشهدغرامي من (العاصفة) لشكسبير ، مع ياباني عهدنا اليه القيام بدور نسائي ، كانت النتيجة مثيرة للدهشة ، وغير متوقعة . واقتنعنا انه ينبغي مواصلة التجارب من هذا النوع . وهكذا مضت السنتان التاليتان في تشكيل فرقة ذات طابع استمراري . واخيرا في عام ١٩٧١ جاءت الفترة الاولى من نشاط مركز الابحاث المسرحية العالمي . وهذا النشاط سار دائما باتجاهين . من ناحية تمكنا من جمع فنانين من مختلف ارجاء العالم ، في مجموعات صغيرة وكبيرة ولفترات مختلفة ، ومن العمل بهدوء في (مختبرنا) الباريسي . كذلك وفقنا في دخول معترك العالم الخارجي وعرض تجاربنا في ظروف خاصة . وهكذا بدأنا طريقا طويلا انطلق من « بيدونفيل » قرب باريس الى مقابر ايران الاثرية . مثلنا في القرى الافريقية وللاطفال الصم ونزلاء مستشفى الامراض العقلية وللسجناء وعلى صخور السواحل والوديان وفي الاسواق وعلى ظهور الجمال وفي المتاحف وحتى في حدائق الحيوان ! . في كل مكان كنا نبحث عن الجواب على السؤال : ما هو المسرح ؟ . لقد كنا نعرف ان الجواب يمكن العثور عليه في حرارة جو التقديم فحسب . مثلا في افريقيا كان علينا ان نبدأ التقديم المسرحي من الصفر . ولم يكن بالامكان اعتبار اي شيء امرا أكيدا ، كأن يكون الجمهور مهيأ لاستقبال الممثل والرواية والموقف . بفضل ذلك ادركنا السبب في عدم فهم الكثير من الاحداث المسرحية في اوربا ، وهو أن الممثلين يعتمدون على فرضيات معينة لا يتقبلها الجمهور دائما . كذلك تعلمنا نقل نجاح عرض ما الى العرض الآخر . فدائما كان علينا ان نبدأ من جديد مع الابقاء على المضمون نفسه ولكن مع تكييف الاساليب المستخدمة كل مرة

للحظة وساعة اليوم والمكان ولطبائع الجمهور . فالجمهور الجدي ذو الخيال الواسع يفرض وتيرة على العرض تختلف عما يفرضه الجمهور الراغب في الضجيج والضحك وهذا ما ساعدنا على فهم أن العرض الحقيقي له نفس قيمة لقاء غريبين . فهو يفتقد الحياة حين يستخدم بطريقة ميكانيكية وحين يرسى على قواعد الطقوس ولا يكتسب المعنى الا حين يصل كل مرة الى شكل جديد من التفاهم . وهذه التجارب بدت لنا وكأنها اكبر المدارس المسرحية . أن مسرح المدن يندثر بسبب قنوطه ويأسه . والكثير من الكتاب الموهوبين يشعرون بالعجز امام قطعة من الورق ولا يعرفون ما الذي يراد قوله هنا .أن هذه الحالة النيوروسية تختفي في اللحظة التي تجد فيها الفرقة المسرحية نفسها وجها لوجه مع الجمهور الذي يجدر به الحب والاحترام والذي لا يطلق احكاما خبيثة بل هو في حالة محرومة من المتوقع . امام مثل هذا الجمهور تختفي القضايا النظرية المؤلمة وترغم ضرورة اللحظة على استنباط اساليب جوهرية بشكل صادق . لقد وجدنا في افريقيا ما كنا نبحث عنه . فالجمهور هنا متحرر من جميع التأثيرات المسرحية الاوربية وبنفس الوقت مفتوح على كامل مملكة الخيال التي جاءت بها التأثيرات العميقة للثقافات التقليدية . من هذه الناحية وجدنا في افريقيا شيئا فريدا من نوعه بيد أنه هناك اماكن اخرى يمكن القيام فيها بتجارب مشابهة . ونصيحتي لجميع الساعين الى التعمق في اسرار التمثيل والكتابة والتصميم المسرحي والاخراج الذهاب الى مناطق تصبح فيها هذه المشاكل حقيقية وفعلية . وكانت تجابهنا قضايا مختلفة : ما الذي ينبغي اعداده في المسرح مسبقا وما الذي نتركه للصدفة ؟ ماذا تعني الشخصية المسرحية وما هو الموقف الانساني وهل تقليد الواقع يمكن ان يكون حقيقيا ؟ وهل ان المسرح في المحصلة النهائية سيكتب له البقاء ، وهل سيندثر بسبب ما يقدمه ؟ . وهل المسرح شيء مختلف تماما هل هو شكل للتخدير يسمح بتحرير طاقة معينة ؟ . ثم سؤال جوهري : ما هو دور الجمهور وما عليه أن يمنحه ؟ واذا كان العرض يحرر طاقة معينة فأي مسؤولية تقع على الفنان وما هو نوع المادة التي التي يحقنها في دم هذه المجموعة البشرية أو تلك ؟ . في العام الاول من عملنا بدت هذه الاسئلة بعيدة . لذلك قررنا تركيز انتباهنا على قضايا معينة . بدأنا بالمقاطع والحروف والاصوات . أن الكلمات ، كما وجدنا ، قد خضعت لعملية تنقية فقدت نتيجتها الطعم . وحاولنا أن نكتشف السبب في أن الكلمات المستقاة من اللغات القديمة لها مفعول مباشر على السامع . لقد عبرنا الاصوات الضخمة اللاتينية واليونانية ووصلنا الى لغة ميتة منسية وجدت في فارس قبل الميلاد ، وبها كتب زرادشت . وحروف هذه اللغة بمثابة جدول بياني يشير الى طريقة نطق كل صوت . وعلى اساس هذه اللغة خلق الشاعر الانكليزي تيدهيوجز ، الذي يتعاون معنا ، لغته الخاصة الفنية بالاهتزازات والتي اسماها (أورغاست) ، وتخطت الحاجز اللغوي . فقد تبين انها كانت مفهومة لأفراد قبيلة هاوسا في نيجيريا ، وحين قدمنا عرضا مسرحيا لهم في عام ١٩٧٢ . وفي العام الثاني من عملنا كانت مادة تجاربنا العديدة العلاقة بين الصوت والحركة . وفي باريس أخذنا نتعاون مع مسرح الصم . كذلك جربنا مسرحية للكاتب الالماني الشاب بيتر هندكه (كاسبار) مقدمين نصها الخشن المقتضب في اشكال مختلفة . واخذنا بالتدريج ننتقل من العناصر الشكلية الى الارتجال. وفي افريقيا ارتجلنا دائما ، ولو فعلنا العكس لما كان لرحلتنا أي معنى . فقد ذهبنا لا لنفرض خططا جاهزة في ظروف غير معروفة ، بل لنتعلم . وبهذا الشكل كانت العروض دائما بمثابة لقاءات تتطور بقدر التحسس المتبادل بيننا وبين الجمهور وبقدر أقتناعنا باشيائنا المشتركة . وكانت المفاجآت في عملنا كثيرة . مثلا قمنا في باريس بتمارين ببعض من الخيزران شكلت نظاما هندسيا جميلا في الفضاء . وحذرنا الاخصائيون من عرض هذه التمارين التجريدية في افريقيا ولكن تبين أنهم ليسوا على صواب . فحركات العصي التي لم تدخل الاضطراب عليها حركات الممثلين أثارت في اغلب الاحوال احاسيس وانطباعات مباشرة وقوية لدى الجمهور الافريقي ، الامر الذي ازال الفارق بين ما هو تجريدي وما هو ملتصق بالارض . ومع تقدم عملنا سعينا الى ادخال تجارب لقاءاتنا مع الجمهور ، الى العرض المسرحي المعتمد على شعر فارسي يعود الى القرن الثاني عشر وبأسم (مؤتمر الطيور) . وكما يوحي الاسم فالمقصود هنا المخيلة المشتركة بجميع الثقافات . وهكذا اصبحت مراقبة الطيور وحركاتها وتغريدها جزء لا ينفصم عن عملنا . وبعد العودة من افريقيا طورنا هذا العرض وقدمناه لجمهور من البالغين والاطفال في باريس وضواحيها . وبعدها توجهنا الى كاليفورنيا للعمل مع فرقة (ايل تياترو كومبسينو) في سان خوان باتوستا . وتدين هذه الفرقة بوجودها لكفاح المهاجرين المكسيكيين من أجل كرامتهم ووعيهم . ومادة هذا المسرح نابعة من قضايا ملتزم بها ، محددة بدقة ووضوح ، بينما ممثلونا القادمون من اوساط متباينة للغاية يعكسون باسلوب واضح الوضع الذي يلازم معظم فرق مسارح المدن . فهنا الكثيرون من المشاكل والعوامل ما يمنع الوعي السياسي والاجتماعي من العثور على شكل له . أن أعضاء الفرقة المكسيكية يتميزون بالمعرفة للحياة اليومية بينما فرقتنا تعثر قبل كل شيء على ذلك من خلال الكلمات والصور ولكن وجدنا أن كل واحدة من الفرقتين تحتاج الى الاخرى . فكلتاهما تعتقد ان العمل المسرحي لا يمكن تقسيمه الى عمل سياسي او روحي والى عمل يبعث السرور . بل هناك عمل واحد فحسب ، يحوي في حقيقته ، جميع هذه العناصر . واذا

كان البحث عن مثل هذا العمل يتم بحرارة وايمان حينها يصبح كل شيء كفاحا . اذ ان العمل في المسرح وفي الحياة لا بد ان تحركه القوة نفسها. وبهذه الطريقة اصبح الالتزام اسلوب عمل وموضوع دراسة . أن عملنا المشترك أصبح تبادلا . نحن التزمنا بالقضايا التي تشغل بال العمال الزراعيين وقدمنا اثناء اجتماعاتهم العروض بين مسرح (كومبسينو) تدرب معنا واشترك في عرض (مؤتمر الطيور) التي تعرض شكلها السابق بالطبع الى تغيير جذري نتيجة وجود هؤلاء الممثلين . وكان تتويجا لعملنا هو العرض المشترك لهذه المسرحية لجمهور مؤلف من العمال الزراعيين في احدى حدائق ليفنجستون . وهنا حصل أمر مدهش بمسرحية (مؤتمر الطيور) المنقولة من الفارسية الى الفرنسية ومنها الى الانكليزية ثم الى الاسبانية والتي قدمها ممثلون ينتمون الى سبع قوميات قد تغلبت على الزمان والمكان وظهرت آنيتها في مضمون كفاح المهاجرين المكسيكيين . وطيلة سنين كثيرة كانت تصفى الحواجز المصطنعة بين المسارح التجريبية والسياسية والفكرية والعامة (الجماهيرية) . فكل مسرح له مديره وجمهوره الخاص وطريقته في الحياة . وانا اعتقد انه يوجد مسرح آخر ايضا خلق نموذجه العصر الاليزبيثي . الا اننا لا يمكننا في جميع الاحوال أن ننسخ اشكال هذا المسرح . ينبغي أن نعثر على حلولنا ووسائطنا الخاصة . ولهذا الامر كرسنا بحوثنا . يسألونني اليوم هل (اعود) الى المسرح الحقيقي ، ولو انه لا علم لدي بأنني قد هجرته في يوم من الايام . وخلال سنين طويلة كانت جميع العروض التي قدمتها ، نتيجة فترات طويلة من البحوث في اطار جماعات مسرحية صغيرة معزولة . وانا اعتقد ان المسرح الحقيقي هو ذلك المسرح الذي يعكس البحث عن شيء حقيقي . مسارحنا اليوم في اغلب الاحوال محدودة جدا . مسارح اقاليم ، مسارح طبقية ، تفتقد الانفتاح في الاسلوب والمضمون على غنى وتناقضات الاحاسيس البشرية . فكل تقليد مسرحي ، من الكوميديا الموسيقية وحتى مسرح الرفض ، يحتل زاوية صغيرة على شاشة الحياة . ومن هنا الاهتمام بالتجارب العالمية حيث بأمكان الممثلين العاملين معا والقادمين من ثقافات مختلفة ، اختراق القواعد والقوالب . فوراء قوالب الثقافة تكمن ثقافات حقيقية ، كل واحدة منها تعبّر عن جزء من حقيقة الانسان والحقيقة الكاملة بحجم الكرة الارضية . والمسرح هو المكان الذي يمكن فيه جمع قطع هذه الكرة .

— وارشو —

من مواد العدد القادم

الانسان والزمن في التراث الشعبي — دراسة —
د . نبيلة ابراهيم

لقاء مع جاك بيرك — اعداد كاظم المقدادي

الذاكرة — قصيدة — خالد البرادعي

المسرح اليوغسلافي المعاصر

ن فاكوبوفا
ترجمة عبد الاله كمال الدين

ان الدراما في يوغسلافيا اليوم تمثل واحدا من امتع واهم الوان الفن . ان الفن المسرحي اليوغسلافي المعاصر مرتبط اوثق الارتباط بتطور المسرح الوطني . فالمسارح تتلقف المسرحيات الجديدة حال ظهورها ، فتقدمها على خشباتها . كما ان الجمهور ، من ناحية اخرى ، مشدود الى الابداع المسرحي الجديد في يوغسلافيا . ان كثيرين من الشعراء وكتاب النثر اليوغسلافي يكتبون المسرحية . بل ان ثمة بعض الكتاب قد كرسوا انفسهم على نحو استثنائي للفن المسرحي ، وذلك مثل ماريان مانكوفيج ، وجرورجي ليبوفيج، ويريموج كوزاك، وكولة جاشولة وسواهم .

لقد اشغل الفن المسرحي ، على الدوام ، احد الاماكن القيادية في آداب شعوب يوغسلافيا ، وفي ابداع اكبر كتابها . ان الملامح المميزة للدراما اليوغسلافية في النصف الاول من القرن العشرين — سواء دار الحديث عن استاذ الادب الساخر الحاد : ايفان تسانكار ، او عن الكاتب الاجتماعي — الانتقادي اللامع نوشيجه ، او عن دراما كرليجا المتميزة بتركيزها الشديد على المشاكل والقيم الاخلاقية — ،هي الاهتمام الثابت الوطيد بالمسائل الاجتماعية والتناول الانتقادي للمجتمع البرجوازي .لقد كان المحور الفكري الذي يستقطب القضايا الاجتماعية — الانتقادية للدراما اليوغسلافية في فترة ماقبل الحرب يعتمدعلى التقاليد الديمقراطية لثقافة شعوب يوغسلافيا، المتكونة في ظروف النضال الدائم ضد الاضطهاد المزدوج — الاجتماعي والقومي .

وفي سنوات الحرب العالمية الثانية واصلت مسارح الانصار افضل تقاليد المسرح الوطني . حقا ، لقد خلق مسرح الانصار فنه المسرحي الخاص — فالى جانب الاستكشات القصيرة « من مجريات الحياة اليومية » ، ونصوص الانشاد الجوقي، كان الربتوار يتضمن مسرحيات

كتاب مجيدين مشهورين ، أمثال الشاعر والكاتب المسرحي ماتي بافشيج ـ بورا . لقد كتب بورا معظم مسرحياته في ذروة النضال من اجل التحرير ـ فكانت مسرحيته الاولى « في الساعة الحرجة » في عام ١٩٤٢ ، اما الثانية وكانت بعنوان « الفقراء » فقد ظهرت عام ١٩٤٤ . وقد طرحت هاتان المسرحيتان المسائل الملتهبة المتعلقة بتطور حركة الانصار . أن الطرق التي كانت تقود الناس من مختلف طبقات المجتمع الى فصائل الانصار ، وكذلك سبل انتقال المثقفين في المدن المحتلة من قبل الفاشيين من من السلبية الى المشاركة الواعية في حركة المقاومة ـ تلكم هي الموضوعات التي عولجت في مسرحيات بورا .

لقد ظلت الموضوعات المتعلقة بالحرب والثورة الشعبية التحريرية ـ وهما الحدثان اللذان قررا لاعوام كثيرة اتجاهات ومصائر الحياة الروحية للمجتمع اليوغسلافي ، ظلت امدا طويلا في مركز اهتمام الكتاب المسرحيين اليوغوسلاف . وبمرور الزمن تعاظم في الفن المسرحي اليوغسلافي الاتجاه الى نقل وتصوير كامل اعماق درامية النضال التحرري الشعبي ، واستيعاب وهضم مغزاها ، لتكوين اخلاق الاجيال التالية . هكذا كانت مسرحيات الكاتب المسرحي البارز ماريان ماتكوفيج: «في نهاية الطريق» (١٩٥٤) ، « سوق الاحلام »(١٩٥٧)، و «الطير الجريح» (١٩٦٤) . ان ما يميز هذه المسرحيات هو النظر على ضوء احداث الماضي الى مشاكل الايمان او عدم الايمان بالانسان ، العدالة او اللاعدالة ، الذنوب والتفكير عنها ، الثأر للشهداء والانتقام والقصاص العادل الذي سيحيق ، عاجلا ام آجلا ، بذلك الذي خان الوطن.

ان الطريق الذي سلكه ماريان ماتكوفيج نموذجي بالنسبة لاكثرية الكتاب المسرحيين اليوغوسلاف في سنوات الخمسينات والستينات . وبقدر تعمق الكتاب في المشكلة الاخلاقية ـ الفلسفية تبدأ هذه المشكلة في مسرحياتهم باكتساب معنى مستقل ، محدد بنفسه . ان التطورات الضخمة في الوعي الاجتماعي ، التي استدعاها بدء التحولات الاشتراكية ظلت ، حتى اواسط الستينات لا تجد انعكاسها المباشر في الفن المسرحي اليوغسلافي . لقد اختفى الواقع المعاصر ، لوقت ما ، من خشبة المسرح اليوغسلافي .

ان الدراما اليوغسلافية في الخمسينات والستينات انما هي ظاهرة غاية في التناقض ، والتفرد .

فاذا ما نظر المرء الى البرامج المصورة للمهرجان السنوي للدراما اليوغسلافية المعاصرة ، الذي يقام كل عام ، فانه ليصعب عليه ، حقا ، تمييز البرنامج السنوي عن ذلك فمن التصاوير كان المثلون المشهورون يطلون في ماكياج الالهة القدامى، او في ملابس اهل روما الاقدمين من دون ماكياج او شعر مستعار ، في تريكو اسود ، وكانوا يؤدون ادوارهم على خشبات مسارح مكشوفة ، شبه فارغة ، مندفعة بعمق في صالة المتفرجين . ومن بينهم كان يمكن التعرف على بروميثوس أو سيزيف ، على آنتيفونا او هرقل ، على سافونارولا او غاليلو . وعلى اية حال ، فاذا ما امعن المرء في تجلي النصر ، فأنه مقتنع انه امام دراما تصور مشاكل عصرنا في شكل بالغ التخطيطية ، يستخدم الموضوعة القديمة المشهورة او مشهدا من حياة شخصية تاريخية مشهورة . ان ثلاثية ماريان ماتكوفيج « الالهة تتعذب ايضا » ، المؤلفة من مسرحيات « هرقل » ، بروميثيوس « واتراث آخيل » وكذلك مسرحية آنتيفونا « لدومينيك سموله ، ومسرحية « البحر المتحجر » لفيليمير لوكيج ، و « سافوناورلا واصدقاؤه » .

و « الايدي النقية » لايوفان خريستيج التي تستثمر رمز « اوديب » المسرحي ، ومسرحية انطون شوليان « غاليلو » .... ان كل هذه المسرحيات وما يماثلها ان هي الا طراز من الدراما ، اسماه النقد المسرحي اليوغوسلافي ، عن بصيرة نافذة ، بالدراما المجازية ، دراما الرمز ، او دراما الميثولوجيا (الاساطير) .

وفي مجرى الاتجاه «الميثولوجي» ظهرت مسرحيات تستثمر موضوعات مأخوذة من ملاحم شعوب يوغوسلافيا، والاساطير الشعبية : وذلك مثل مسرحية بوريسلاف ميخايلوفيج ـ ميخبز « بانوفيج ستراخيبا » ، التي في اساسها ترسخ موضوعة احدى الاغاني الشعبية الملحمية المشهورة ، ومثل المسرحية ـ الاسطورة « آرفيخيبا » لاحمد جبريزي ، المكتوبة في موضوعات ملحمة الاقلية القومية الالبانية في يوغوسلافيا ، ومثل المسرحية الشعرية لاندرية حنينغ « وحيد القرن » ، المفعمة بالنزعات الاسطورية اليوغوسلافية القديمة ، والصور المستقاة من الاغاني الوجدانية .

ان اهتمام المسرح بالفن المسرحي الميثولوجي امر واضح ومفهوم . فان الدراما الرمزية تجتذب الانتباه بامكانية قدرتها على الاسلبة المسرحية من كل صنف ، وهي اسلبة يمكن ان يندرج فيها ، احيانا ، محتوى غاية في التنوع . وهكذا ، فان مسرحية سافونا رولا واصدقاؤه لخريستيج ، كان قد قدمها المخرج مبروسلاف بيلوفيج على خشبة مسرح الدراما في بلغراد كدراما ذات محتوى ما عام ، تجريدي ، يقف خارج الزمان . وقد قدمها على خشبة المسرح العارية تقريبا ممثلون بماكياج ، يرتدون التريكو الاسود . وتقريبا في ذات الوقت عرضت هذه المسرحية نفسها على مسرح الدراما في زغرب كمسرحية تاريخية ، حيث كان ذلك قد شدد عليه سواء في تفصيلات الديكور التاريخية ام في الكوستيومات وسواها ، كما ان محتوى المسرحية قد انتهى به المخرج غيورغي بارو ، هنا، الى نكتة تاريخية . ومثل هذه الامثلة ليس بالقليل ! .

ان دراما الاساطير والرموز تمنح المتسع الكافي لتقديم ودعم الاساليب الاخراجية الاصيلة ، وللمساعي والبحوث القائمة من اجل اشكال جديدة لعلاقة المسرح بصالة

المتفرجين. فأن المخرج لا يلتزم، هنا ، بمشكلة «توضيح» صورة البطل للمتفرج ، فالمفروض ان البطل الرئيسي في المسرحية (لنقل مسرحية ما عن هرقل ، او غاليلو) معروف مقدما ، بهذا الحد او ذاك ، من قبل المتفرج . انما مهمة المسرح هنا ، هي مساعدة البطل في الافضاء بآرائه حتى النهاية ، وتطوير اطروحاته ، وبسط « فكرته الاساسية » التي غالبا ما تتميز على نحو حاد عن المحتوى الداخلي للشخصية ، المتكون في تصورات المتفرج .

فمثلا ، فان هرقل في مسرحيته ماريان ماتكوفيج ـ والذي يقدم بصورة عجوز مريض متعب ـ قطعا ليس ببطل . أن الاسطورة من مآثر هرقل تظهر صدفة ، الى جانب ارادته ، ولكن من اجل دعم الحكاية . وقد تعين على هرقل . ان يحاول ان يغسل خطاياه امام اولئك الذين سبب لهم الكثير من المآسي. انه يريد ان يبدد الاسطورة الزائفة ولكن عبثا . ان الاسطورة عن هرقل اقوى من هرقل ذاته ، وهو يموت ، ملقيا بنفسه في النار ، في زحمة اليأس، محروقا على شرف «انتصاراته الجديدة». ان الشعلة لم تنته احتراقا ولكن الشعراء العميان كانوا يتغنون بموت البطل القومي . أن الاسطورة عن هرقل لم يستوعبها الكاتب المسرحي جذريا فحسب ، بل وهبط بها ، عن قصد الى ارضنا ، ايضا .

ثمة شيء ما انساني ليس غريبا عن الالهة ، وانما في وضع هرقل ذاته ، بالتصوير الذي اتى به ماتكوفيج يتبين انه وفقا لمخططه ، ان الابطال ليسوا آلهة بالقدر الذي هم فيه بشر . **« ان الميثيولوجيا الاغريقية ليست موضوعة مسرحياتي ، ولا بالدافع اليها ، انما استخدمها انا من اجل تأطير الموضوعات والدوافع ، التي اعتبرها من وجهة نظر الفن الاجتماعية ـ الاخلاقية ، الموضوعات الاكثر حيوية بالنسبة لعصرنا » ، ـ صرح ماتكوفيج في مقابلة له مع مراسل جريدة « بوربا » (١)**

ان مكانة هرقل ـ المناضل في دراما ماتكوفيج يشغلها شهيد الظروف الطارئة ، الانسان الذي دخل اسمه بجانب ارادته ، في الاسطورة عن عظمة الامة . ان رمز البطولة ، الذي اكدته الاسطورة طوال قرون ، يقابل « بفضائل الانسان الصغير الاعتيادي »، ـ عدم الثبات ، وعدم القدرة على المقاومة ، والخوف من المسؤولية . ان كثيرين من النقاد اليوغوسلاف قد اعتبروا في وقتهم ، عن مطلق حق ، محتوى هذه الدراما لماتكوفيج تبشيرا ليس الا بنظرية « ضد البطولة » . وقد ادان الناقد المسرحي المشهور كوكو كلاين الاتجاه المرسوم في الفن المسرحي لاستبدال البطل باللابطل ، استبدال الانسان المتعطش الى اجتراح المآثر ، والمستعد لان يتحمل المسؤولية ، بالاداة العمياء لتنفيذ ارادة الاخرين ، والخاضع لضرورة ما مطلقة .

والى الموضوعة التاريخية ، التي عولجت غير مرة في الادب المسرحي العالمي (حسبنا ان نتذكر بريخت مثلا)، يتوجه انطون شوليان في مسرحيته « شموخ غاليلو » .

ان غاليلو المحتضر ، الذي حكمته الكنيسة مدى الحياة في قصر سفير فلورنسا في روما ، يزوره الاخ الدومنيكي طومازو ، وهو اول من رمى العالم ، في وقته ، بتهمة الهراطقة. وتتعاقب الضراعة والتهديدات، ليلتمس هذا غاليلو ، مرة بعد اخرى ، التنصل من الحقائق التي اعلنها ـ ولكنه في هذه المرة يلتمسه ، بصورة شخصية ، وذلك لكي يتخلص هو ، طومازو نفسه من شكوكه في عقائد الكنيسة ، وفي ذات الوقت من ضرورة تكرار وشايته . ان غاليلو يفهم خير الفهم ان ظهور طومازو ليس زيارة طارئة ، وانه سيرفع تقريره عن كل شيء الى روما ، ولكنه ، مع ذلك ، ينسى كل تحوطاته ، في غمرات الحديث . فها هو يصرح ملتهبا ، بمكنونات افكاره المتراكمة لديه في سنوات الوحدة الاضطرارية ، فيقول : **« لست مجددا ، ولا مهرطقا ، ولا متمردا . كل مافي الامر هو اني احاول توحيد المساعي الانسانية للكنيسة بمبادىء العلم الدقيقة ... لقد كنت دائما اؤيد التقاليد ، والقيم الانسانية ، وصرامة النظام ... »** .

ويقتنع طومازو بان المهرطق لا يفكر في ابداء الندامة. وفضلا عن ذلك ، فانه في شموخ اباءه الطليق العنان ، يعلن للدومينيكان ، انه لم يفر من الاضطهاد ، وذلك لانه لم يشعر انه مذنب . بيد ان غاليلو في مسرحية شوليان يبشر باعتقاده الخاص بالجبرية والقضاء والقدر : **« كلنا مدانون ياطومازو ، ويبقى لنا انتظار تنفيذ الحكم فقط ... لن تستطيع ان تفعل شيئا ضد الحياة والموت، أن كل شجاعة الانسان في عدم صمته ، وفي لقائه الموت ولو بمثقال من الكرامة »** .

« ان الارض تبدأ تميد تحت قدمي الواشي المرتعب، وتدوى العبارة المشهورة » **ومع ذلك فهي تدور !(٢)** . بقوة اثناء مجابهة العالم المحتضر مع الراهب . ومهما كان الامر ، فان صدام فكرة العالم الباحثة بنشاط الايمان الاعمى الجبان لرجل الكنيسة ينتهي فجأة ، كما نرى ، بالتصميم المجرد للمفهوم الوجودي عن الانسان في « الوضع القائم على الحدود » .

وبهذا المفهوم الوجودي يوحى تفسير اسطورة آنتيغونا ، الذي اقترحه الكاتب السلافي دومينيك سموله في المسرحية الشعرية آنتيغونا » : **ان من الصعب على آنتيغونا دفن بولينيك ، ليس فقط لان كريبون قد منح هذا الامر ، وانما لان بولينيك وآتيوكل قد مزق احدهما الاخر في اقتتال اخوي، بحيث بقاياهما قد اختلطت تماما. « انه موجود ، مادمت ابحث عنه »** ، ـ تؤكد آنتيغونا ، على اية حال ، في الجواب على سخرية كريبون والمقربين اليه . ان مركز ثقل الدراما يكمن ، بهذا الشكل ، قطعا ليس في تنفيذ آنتيغونا لواجبها امام ذكرى الاخ ، ولكن في ثقتها بنفسها ، في مسألة الخيار التقهقري عن فكرتها او المضي بها حتى النهاية .

وكذلك « تختار نفسها » ، تختار مصيرها ايفيغينيا في مسرحية فيليبراوكج « البحر المتحجر » ـ انها بوعي تضحي بنفسها من اجل السلام ، من اجل طمأنينة اقاربها ، وكل الدراما ، في جوهرها ـ انما هي شرح الموقف الحياتي للبطلة .

ان الاقطاعي الصربي بانوفيج ستراخينيا ، وفقا لمنطوق الاغنية الشعبية الملحمية وهو المنتقم من اجل شرف عائلته المهان ، في المسرحية التي تحمل ذات الاسم، لبوريسلاف ميخايلوفيج ـ ميخبز ، يصبح مبشرا بفكرة التسامح ، والتفاهم المتبادل . انه ليس فقط يصفح عن زوجته غير المخلصة ، وانما يتطوع ، واعيا الدوافع الداخلية لخيانتها ، بحمايتها من اولئك الذين يرون فيها خائنة . ان الاحداث الاسطورية التي جرت ، كما تقول الحكاية ، في عشية المأساة ، في الحقل ، انما تصبح خلفية لدراما العلاقات الانسانية المتبادلة ، التي يصبح فيها كل بطل حاملا لمسلمات خلقية معينة .

ومع كل تنوع موضوعات الدراما الرمزية اليوغوسلافية ، فأن مما يلفت النظر فيها تماثلها مع « دراما الاساطير » الفرنسية ، وخصوصا مع « دراما الافكار » لدى سارتر ، بتحليلية شكلها المفرطة . وعلى اية حال ، فأنه الى جانب تقارب الاساليب الشكلية ، فأن امرا آخر يبدو أهم من ذلك ـ وهو ان مؤلفي المسرحيات الاسطورية اليوغوسلافية ، في تضاعف تكرارهم تجربة الدراما الوجودية الفرنسية ، ينطلقون ، على البديهة ، من مسلمات الفلسفة الوجودية ، وبالدرجة الاولى من صيغ عدم امكانية بلوغ الانسجام والتوافق بين المجتمع والفرد المفكر .

ان دراما الرموز والاساطير اليوغوسلافية قد لفتت النظر ، عند اول ظهورها على خشبة المسرح ، بعدم اعتيادية شكلها . وقد لعب دورا كبيرا في ذلك الاغراء ، عن طريق البحث عن اسلوب مقبول ، في الوقوف مع بحوث الفن المسرحي الاوربي الغربي . ولم يتضح فورا ان الصيغ الوجودية لايمكنها التكيف مع المسرح اليوغوسلافي ، الذي يتمتع بتقاليد ديمقراطية كبيرة .

وقبيل نهاية الستينات ، فان فترة ولوع الجمهور القارىء والمسرح في يوغوسلافيا بالرموز والاساطير قد انحسرت لتحل محلها فترة خيبة الامل في امكانيات دراما الرمز . لقد اقتنعت المسارح بان دراما الرمز انما تضعها في اطار التبسيطية العقلانية التركيب ، بحيث ان كل دور جديد تقريبا ، بعد ان يكون المضاد للبطل قد لعب دوره ـ سواء كان اسمه هرقل او اوديب ـ ، كان يحمل تكرارا حتميا (في كل دراما رمزية ـ اسطورية تقريبا كان محتما ان يكون جلاد صموت ، تصبح واضحا بعد النقاش معه الحقائق اليومية المريرة ، وكذلك ان يكون وصيف ما او بهلول يتمتع بامتياز ان يرمى في وجه جنرال ما او نائب ما افكار المؤلف الاثيرة الخ) .

وفضلا عن ذلك ، فانه ليتضح غالبا كما لو أن رمز المسرحية قد ضوعف مرتين ، **فاولا** : هناك الشكل الرمزي الذي يصرف افكار المتفرج غير المطلع عن عصرنا ، **وثانيا** لان ذات الفكر التي ينقلها الشكل الرمزي انما هي موجهة، عادة ، الى دائرة بالغة الضيق من المثقفين . فكما لو ان المؤلف يكتب لنفسه وزملائه ، فيبسط افكاره الاثيرة ، ويسوط ضلالاته الخاصة . وبصرف النظر عن ان نصوص مسرحيات الرموز والاساطير مشبعة بتلميحات واقعية ، واحيانا بالغة الدقة ، نحو الحياة المعاصرة ، تلميحات تحمل ، كقاعدة ، حشوة الالتهاب الاجتماعي للكاتب ، و دون النظر الى ان المخرجين يكملون هذه التلميحات « باوهامهم » مركزين اهتمامهم على عنصر « الفكاهة السوداء » ، ـ نقول بصرف النظر عن هذا وذاك ، فأن الفكر الانتقادي لهذه المسرحيات يبقى غير مفهوم بالنسبة الى الجماهير الواسعة والرأي العام . واذا كان اكثر النقاد اليوغوسلاف قد ساندوا ، في بداية الستينات ، الاتجاه الرمزي في الفن المسرحي ، معتبرين الانتساب اليه ليس فقط علامة لمعاصرة الشكل ، بل وتعبيرا عن الموقف الوطني للكاتب ايضا ، فانهم صاروا في الاونة الاخيرة يطالبون المسارح والكتاب المسرحيين بصراحة وحدة مطردة العكس المباشر للواقع الراهن . وبالذات ، فأنه في هذا بالذات صار الموقف الوطني سواء للكاتب المسرحي او المسرح المعين يتحدد .

لقد كتب الناقد الادبي بريدراغ بالافتيرا ، شاجبا بقوة اسلوب الكتابة عن الاحداث الهامة للعالم المعاصر ، عن طريق الرمز والاسطورة فحسب ، كتب يقول : **«ان الكاتب المعاصر، اذا ما أصغى الى صوت ضميره الادبي اليوم ، واذا ما اعاد النظر في اخلاقيته الابداعية ، فأنه لن يستطيع الان يستهدي بالوقت ، والبيئة التي يعيش فيها ... ان التعبير المباشر عن موقفه ـ وهذا يعني الفكرة التي ينضج بها عمله ، التي تعكس ضميره ، ووعيه وفي ذات الوقت، اغلاق وامكانيات العصر الروحية»**.

وكتب الناقد المشهور كوكو كلاين ، بدوره ، يقول: **من اجل ان تكون مسرحيتنا المعاصرة اولا ، ومعاصرة ثانيا ، عليها ان تتحدث ، والى ذلك بلغة مفهومة ، عن معاصرنا ، وعن مشاكلنا))** .

ان النقاد المسرحيين يسلطون اهتمامهم اليوم على ذلك الاتجاه الذي كان سائدا في الدراما اليوغوسلافية في سنوات ما بعد الحرب ، ولكنه فيما بعد وصف بأنه « محافظ » فلم يكن يستأثر باهتمام المسارح الا بالدرجة الثانية .

ان الدراما ، التي تحمل افكار وصور عصرنا ، بلغة اليوم الراهن ، قد واصلت التطور الى جانب دراما الرموز والاساطير . ان هذين التيارين للفن المسرحي اليوغوسلافي المعاصر يتعايشان ، بشكل او بآخر . انهما يجريان ، تارة على نحو متواز ، دون ان يمس احدهما الاخر ،

وتارة يتقاطعان فجأة . وكمثال على هذا الشكل من التقاطع يمكن ان نشير الى مسرحية كرليجا المعنونة «آريتي، او اسطورة عن آنتسيلا المقدسة، وطير الجنة»، المكتوبة في نهاية الخمسينات ، حين كان كرليجا قد عاد الى الفن المسرحي بعد انقطاع طويل حقا .

ان آريتيى طبيب صيدلي مشهور في الازمان القديمة. وهو يتهم الكاتب ليس فقط كصورة تاريخية. انكرليجا. يتأمل في حقوق والتزامات الشخصية البارزة . او بالاحرى ، انه يتأمل في مسؤوليتها ، فيما اذا كان يوجد حد لهذه الحقوق وهذه المسؤولية ، وعما اذا كان يحق للعالم الموهوب ان يسمح باستغلال اختراعاته المصنوعة لخير الناس ، لاغراض مناقضة تماما . ما الذي يستطيع ان يتخذه ، من اجل ان لا يكون قد طفت على اسمه الدسائس السياسية ، والدعارة ، والاعتبارات التجارية. ان محتوى المسرحية ينبسط في خطين .

ان الطير السحري ينقل لنا آريتي ، الطبيب البلاطي المشهور ، الذي اجبروه على ان يزكى باسمه موت زوجة القيصر عن طريق العنف ، ينقله من « تسعينات القرن الثالث الميلادي » الى صباح احد ايام ايلول ١٩٣٨ .

وبرغم كثافة القرون ، يتجلى آرتي صباح يوم مضبضب في عام ١٩٣٨ ، في قصر عميد الطب الاوربي ، الدكتور مورغينس مورغينس هذا شخص ، يجسد في مسرحية كرليجا مصير المثقفين في اعوام الفاشية فياوربا الغربية . ويتضح ان مورغيش ايضا قد هجر الوطن ، كيلا يوقع الحكم الفاشي بموت رجل الدولة التقدمي ، وكيلا يوثق بتوقيعه جريمة الزمرة الفاشية الاتية الى الحكم . وبالتهكم المرير المميز له ، فان كرليجا ينشيء عددا من المناظرات : فان اساليب الامن الفاشية ، التي تدرك مورغيش في ارض يلدما « محايدة » ، تذكر على نحو معترف باساليب مضطهدي آريتي . وفي خاتمة المطاف ، يتعرف آريتي في شخص البارون ، الذي يوالي الضغط على مورغينس ، على معذبه هو ومضطهده هو — رئيس بوليس روما : كأي آنيتس سيفير . ابن آرتي — هو شخص خارج حدود الزمن، يستجيب للحافز المعين : فيسمح له الكاتب المسرحي بان يطعن كأي انيتس سيفير بخنجر دقيق،وسرعان مايختفي هو وضحيته،وينقذفان معا في الزوبعة . ويبقى مورغينس في الجو المشحون بالقلق في اوربا الغربية (عام ١٩٣٨) في اوتيل « القرن العشرين » ، حيث يقل عدد السواح باطراد ، ويزداد عدد المهاجرين السياسيين . لقد اختفى البارون ، ولكن اولئك الذين يلزمهم توقيع الدكتور مورغينس ، الذي يتمتع بسمعة طبيب طليعي وانسان شريف لا غبار عليه، لن يبقوه في طمأنينة . وليس ثمة مكان يفر اليه مورغينس . ان المثقف المفكر الشريف ملزم بان يقوم بالخيار ، ويختار مورغينس المقاومة — حتى وان كلفته حياته !

لقد عرضت مسرحية كرليجا لفترة قليلة على خشبات المسارح . وفي رأي شطر من النقاد المختصين انها لا تصلح للمسرح . اما الاخرون ، فعلى العكس ، يعتبرون « آرتي » دراما فلسفية معقدة ، مخصصة ، في الاصل ، للقراءة على ان الاهم من ذلك كله ، هو ان الكاتب المسرحي المتمكن من اصول فنه ، في معرض بحوثه عن مناظرات كما يتجلى ذلك عبر مسرحيته عن « آرتي » لا يقدم« مخططا لكافة العصور » . انه يأخذ وضعا متخيلا ، ولكنه مميز جدا ونموذجي ليطبقه في ظروف تاريخية محدودة جدا . ان « الشر الابدي » لهذا العالم يتحول الى تصوير دقيق بالغ الاتقان للفاشية، التي يتصورها كرليجا خاتمة كئيبة للحضارة الاوربية . وفي مكان هذه الحضارة اللا انسانية ستحل بالتأكيد حضارة اخرى انسانية . اما عربون تبدل هذه الحضارة فهو ، كما يلاحظ ذلك ، عن حق ، الناقد اليوغوسلافي البارز يوسف فيدمار ، قوة روح بطل المسرحية ، الذي يقاوم الطاعون الفاشي .

ان الموضوعة المعاصرة كانعطاف مباشر ، حقيقي لحياة يوغوسلافيا الراهنة تتوغل باطراد في خشبة المسرح اليوغوسلافي ، وفي معالجة هذه الموضوعة صار بالامكان ملاحظة قوانينها الهامة ، الجديرة بالاعتبار . ان الدراما تقترب من واقع بلادها ، كما لو انها تصور الدوائر المتمركزة مقتربة من المركز ، منطلقة من العام الى الخاص، مصورة اياها على نحو فني ، في البداية كحدث عام مشترك ، كظاهرة لعصرنا . ان هذا الطريق مميز للكاتب الموهوب جورج ليبوفيج ، الشهير بثلاثيته الدرامية عن سجناء المعتقلات النازية : « الفصيل السماوي » (١٩٥٧) — كتبت هذه المسرحية بالاشتراك مع الكساندر آبرينوفيج ، — « هللويا » (١٩٦٥) ، « فكتوريا » (١٩٦٧) ان طريق الكاتب المسرحي الى تصوير ايامنا يمر عبر طريق استيعاب احداث الحرب العالمية الثانية . تماما كما لو ان هذا الكاتب المسرحي لم يستطع الاقتراب من الحياة المعاصرة ، انه لا ينتوي ان يهز مرة اخرى خيال المتفرج المعاصر، الذي اكتسبالحنكة الكافية في الموضوعة القتالية .

« اذا ما جئت المسرح ، وعرفت انه يعرض مسرحية عن الحرب ، ابدا في الحال ، البحث في جيبي عن رقم معطفي ، لاتناوله مغادرا » ، — هكذا يعترف احد رواد المسرح ، في مدخل المؤلف الى مسرحية « هللويا » . ولكن حتى مثل هذا المتفرج ، اذا ما اكمل مشاهدة الفصل الاول من مسرحية ليبوفيج ، فانه سيجد صعبا عليه مغادرة المسرح .

ان المؤلف يكرس مسرحياته لقوة الانسانيةوالتعاطف الانساني ، هذه القوة التي يعتقد هو جازما انها خالدة ولا تستنفد ، مهما بدت عصور الشر المنتصر جبارة . « الجحيم ، المطهر ، الجنة » ، — هكذا يمكن ان يعنى المراد وتعاقب الاحداث الجارية ، في ثلاثية ليبوفيج

المسرحية . ان ابطال ، الفصيل السماوي « ـ هم سجناء معسكر الاعتقال ، اما ابطال « هللويا » ، ـ فهم اناس قد عاشوا بعد كوابيس وفظائع الحياة وراء الاسلاك الشائكة فترة البعث التدريجي في مستشفى القوات الحليفة على ارض المانيا الفاشية المقهورة .

فانهم يتذكرون مسرات الحيات اليومية السابقة وهمومها ، اتراحها وافراحها ، ومن جديد يستوعبون مغزى مفاهيم ايام السلم التي كانت اعتيادية وقتا من الاوقات . وينفذ الى كل واحد الوعي بان الناس ينبغي، في الحقيقة ، ان يبدأوا ببناء كل شيء من جديد ـ هكذا قد دوهت الفاشية ومسخت كلا من العالم الداخلي للانسان والاشكال الخارجية للحياة .

ولكن هاهم اخيرا ، هاهم السجناء السابقون وقد اصبحوا احرارا ، مواطنين يعيشون الحياة السلمية (هذا هو المحور الاساسي في مسرحية « فكتوريا ») . وها هو المشهد الختام ـ انتصار العدالة ـ النصر ـ فكتوريا . ولكن مهلا ، فها اننا نرى الجلادين السابقين يعيشون ميسوري الحال الى جانب المعتقلين السابقين . وتمر عشرون عاما ، فيلتقون في قاعة محكمة احد الاقطار البرجوازية الاوربية . هنا ينبغي ، اخيرا ، ان تنتصر العدالة ان المؤلف يمنع المتسع الكافي للتهكم المرير ، هنا فهو يتأمل ساخرا في المدى الذي ينبغي ان تكرم به القوانين التي بموجبها يحاكمون مجرمي الحرب في الغرب، ان تكرم الضحايا وان تعاقب الجلادين .

لعل مغزى لقاء السجناء السابقين لا ينحصر فقط في تقديم البيانات الضرورية ، وانما ايضا لا ستذكار كل شيء جرى لهم في تلك الاعوام الرهيبة ، ليكون لكل منهم امكانية فذلك حساب الحياة المعاشة تلك . اما العلاقات التي نشأت بين الناس بعد التحرير فهي غير بسيطة ، حتى بين اولئك الذين وقفوا في ذات الجانب وراء المتاريس . هنا الزعيم البارز في الحركة التقدمية في احدى الاقطار الغربية والكاتب الشهير في الغرب ، وطبيب القلب البارز الذي يعيش في احدى الاقطار الاشتراكية ، هنا عميل البوليس ، وصاحب الحانوت الصغير . وربما يتراءى : ترى ماهو الذي يجمعهم الان مع اولئك الناس انصاف الاحياء في الملابس المخططة ، الذين حرروا من المعسكر قبل عشرين عاما ؟ **ومع ذلك ـ فان كلا منهم مرتبط بماضيه ، وذلك لانه في هذا الماضي بالذات كان قد ولد شيء ما مقدس لا يتحطم ـ** انه قانون الرفقة ، قانون التعاطف الانساني . وبعد النصر في الحرب ، فان النضال لم ينته ، انما استمر حتى في الظروف السلمية ، ولم يبطل ولا لحظة ـ انه النضال ضد الظروف المعادية ، مع الركود وضيق الافق وغالبا جدا الصراع الممض مع النفس . ، وفي هذا النضال من اجل الانسانية والتعاطف الانساني يرى جورجي ليبوفيج المغزى الوحيد للحياة .

أن ابطال ثلاثية ليبوفيج يحملون اسماء رمزية ، تعني انتسابهم الى هذه الفصيلة أو تلك من الفضائل الانسانية المعاصرة انهم يعبرون طريقهم التراجيدي الخاص كما لو انهم يفعلون ذلك ليلقوا تجسيدهم في ابطال مسرحية « الخيط الفضي » (١٩٦٨) التي تجري احداثها في يوغوسلافيا المعاصرة ، في ايامنا هذه . وها هنا خاصة جديرة بالاعتبار لدى ليبوفيج : فهو اذ يتناول واقع ايامنا ، فانه وهو الذي يجيد بمهارة فن البناء ،الحديث فجأة . ومغيرا على نحو حاد المغزى الداخلي للوضع المعين ، الذي تكشف فيه الابطال ، فانه يرغم كلا منهم على تفسير موقفه .

ان كل شخص من شخوص المسرحية ـ انما هو نموذج اجتماعي ونفسي مرسوم بغاية الوضوح ، وهو مميز بالنسبة ليوغوسلافيا المعاصرة .

ان كلا من ابطال المسرحية سعيد وغير سعيد بطريقته الخاصة ، ولدى لكل واحد موقف حياتي معين . وفي مركز الاهتمام ـ نقاش حاد يدور بين موظف حزبي شاب مع مايور مصلحة امن الدولة . ان المايور الكهل يعتبر الشغيل المسؤول الشاب غرا قليل التجربة ، لا يستطيع تقييم التضحيات التي ضحاها جيل المايور . والشغيل الشاب من ناحيته لا يستطيع التغلب على تحامله تجاه المايور ، الذي يبدو له مستعدا لان يرى في كل انسان مجرما . ان كليهما ينظر بتهكم الى شريد يجوب الآفاق ، كان سجينا سابقا في معسكر اعتقال فاشي . ويرى هذا الشريد ان الماضي الثقيل يمنحه الحق لان يمر بالحياة مرور العابر المستطرق ، دون ان يسهم فيها طبيعة المسرح المعاصر ، لا ينصاع لاغراءاته ، فيظل لاصقا بالنماذج الواقعية الحية ، ويظل يصور باتقان ظلال اسهاما مباشرا .

وها اننا نرى كلا منهم يظهر صفات انسانية رفيعة منقذا الضحايا ابان العاصفة . ان كلا منهم ـ شخصية ممتعة وهامة جدا ، اكثر مما كان يمكن ان يبدو في الوهلة الاولى . وفي وقتنا الحاضر ايضا ، فان «الخيط الفضي» للتضامن الانساني ، يتجلى ، كما يؤكد ليبوفيج ، قويا جدا ، كما كان ذلك في اعوام الحرب . تلكم هي الفكرة الاساسية في المسرحية .

ان مسرحيات ليبوفيج تتميز بقيمتها الفنية عن كل ما كتب من ادب مسرحي وعن كل ما قدمته المسارح في يوغوسلافيا المعاصرة . انه ، وهو المتفهم خبر الفهم العلاقات الانسانية .

ان معظم الكتاب المسرحيين اليوغوسلاف يسيرون في مسرحياتهم عن الحياة المعاصرة ، في خط ابداع المسرحية ـ النقاش ، كما لو انهم يعيدون بذلك الطريق الذي سلكته دراما الرموز والاساطير . فالكتاب لاتهمهم عيشة الابطال ، اما السلوك واما التصرفات فلا تهمهم ،

هي الاخرى ، الا بمقدار كونها توضح موقف الشخص . ان الهدف الاساسي للكاتب المسرحي ــ هو السماح لكل شخص في ان يفضي برأيه حتى النهاية ، سواء كان ذلك مونولوغا ، او مناقشة واسعة ، او مبارزة كلامية .

وفي شكل ديالوغ كتبت مسرحية كولي جاشوله « الدوامة » (١٩٦٧) . ان نضال الشيوعيين اليوغوسلاف ضد الملكية الفاشية التي كانت سائدة في يوغوسلافيا ، في الثلاثينات ، يتجسد في المسرحية بصورة محاججة بين البطل السجين الذي يحمل الاسم المعمم (الثوري) وبين ممثل السلطة ــ المحقق . ان مشكلة الثورة غالبا ما تطرح في الفن اليوغوسلافي كمشكلة اخلاقية . ان مسرحية جاشوله ــ مثال واضح لمثل هذه المعالجة لموضوعه الثورة في المسرح . ويرى المخرج برانكو ستافريف ، الذي اخرج هذه المسرحية واكد التحديد التاريخي لها ، ان التراجيدي فيها « انما يحمل في تضاعيفه نغما انسانيا بالغ العمق ، وتأكيدا مشرقا للمثال » .

ان محتوى المسرحية تؤلفه تأملات الثوري ، الجالس في زنزانة منفردة ، والمستعد للاستجواب . يظهر المحقق الوهمي في الزنزانة . انه محقق واسع الحيلة يستخدم تعذيبا نفسيا متفننا ضد الثوري . فهو يبعث برسالة الى خارج السجن برسالة زائفة عن العذابات البدنية وهو صامد . وتظهر خارج السجن أسطورة عن بطولة الثوري ، وينتقل اسمه من فم الى فم . ويقترح المحقق على الثوري المضي الى مصالحة ــ ما دامت اسطورة صموده قد فبركت وصدقها الجميع ، والان لا احد يستطيع ان يعرف سلوكه الحقيقي في السجن . وحين يرفض الثوري المصالحة ، فأن المحقق يشيع بين السجناء الاخرين اشاعة تقول بان الرسالة عن صموده انما هي تزوير ، وهو في الواقع قد خان وتتغلغل هذه الاشاعة في الخارج ، فيتخذ التنظيم الثوري قرارا بتصفية الخائن حالما يستعيد حريته. ويفترض المحقق انه استطاع ان يحرم سجينه اهم شيء كان يحرص عليه ــ وهو كف الاصدقاء ــ العمال من الايمان به ، وهو المستعد لاجلهم ان يضحى بايما شيء . ويقترح عليه الخيار ــ فاما المضي الى المصالحة واما استعادة الحرية ، حيث تنتظره رصاصات المضللين . غير ان الثوري يعلن بقوة انه يفضل الخيانة على الموت على أيدي رفاقه . هكذا تنتهي هذه المبارزة الفكرية . ويلتقي الثوري ، المتصلب خلقيا ، الواثق في نفسه ، يلتقي في طمأنينة المحقق الحقيقي الداخل الى زنزانته .

ان احداث مسرحية توما ارسوفسكي «حبرة ديوجين » ، التي تحمل عنوانا فرعيا هو ارشيف المحكمة، (١٩٦٧) ، تجري في ايامنا .

ان فصلي المسرحية مكتوبان بشكل يبدو معه كما لو ان كل فصل يحي جلسة للمحكمة. وتتخلل الجلسة مشاهد الاحداث التي يتكلم عنها ابطال المسرحية . هنا تجري محاكمة المهندس دراشكوكاروفسكي ، الذي بسببه وقعت الكارثة فيبناية الفندق الكبير . وواحدا بعد الاخر يأتي الشهود ، متحدثين عن دراشكوكاروفسكي . وهم ليسوا فقط يحاولون العرض الموضوعي للاحداث ، وانما يعربون عن موقفهم ، بحمية ، نحو المتهم . ولذلك ، فأن المتفرج يتفهم الشاهد ، بشكل او بآخر ، كمشارك في الجريمة التي اقترفها كاروفسكي .

ان منطق الاحداث يجري ، بحيث ان اهتمام المتفرج ينصرف تدريجيا من الكارثةفيالبناية الى الكارثة الحياتية والمأساة الشخصية للمهندس الشاب .

وتتضحالظروف التي تسبق كارثة البناء ويتكشف ان كثيرين من اقارب دراشكو واصدقائه مذنبون . ان المحكمة لا تصدر قرارها امام المتفرج ، فأن الخبراء المختصين يرون ان الكارثة كان يمكن ان تقع ايضا بسبب النوعية الرديئة للخرسانة والهيكل الحديدي . غير ان الكارثة كان يمكن ان تقع ايضا لان المهندس الموهوب قد تكشف في نزاع مع كثيرين ، ولم يستطع ان يحل هذا النزاع . ان الانسان مرتبط بالاخرين اكثر بكثير مما يبدو هذا عند الوهلة الاولى . وفي العلاقات الانسانية لا يوجد هناك اي شيء قليل الاهمية ، او غير مترابط مع الاشياء الاخرى في علاقةجدلية . تلكم ــ هي الفكرة الاساسية للكاتب .

ان موقف الكاتب يعرب عنه المحامي . ففي حديثه الختام يقارن هو كاروفسكي بديوجين ، مذكرا بامثولة ديوجين الشهير ، وكيف كان الفيلسوف الكبير يطوف بالقنديل في رابعة النهار في المدينة ، بحثا عن الانسان . ولكن من جهة اخرى ، فأنه بالرغم من ان كاروفسكي محق حين يقول ان المحيطين به لم يرحموه .

ان المهندس الشاب ينتظر ان يصدر المجتمع عليه حكما ، وبذلك نفسه يقرر مصيره . ومن هنا بالذات يحذر المجتمع زملاءه وكل من كان حاضرا في القاعة . فأن ذلك الذي يعتبر نفسه عضوا واعيا في المجتمع ينبغي عليه هو نفسه ان يتحمل المسؤولية امام الناس ، وامام نفسه ، وعليه ان يكون سيد مصيره .

ان مسرحية آرسوفسكي تتطرق الى مجموعة كاملة من المشاكل الاجتماعية الحادة ، المرتبطة بحياة يوغسلافيا المعاصرة . ان المسرحية اميل الى السكونية . اما منعطفات الاحداث في المسرحية فهي لا تفيد في تطوير البناء ، وانما لا تعدو ان تكون توضيحا لهذه الموضوعة او تلك . وعلى خشبة المسرح ترتقي ، في هذه المرة ايضا ، النزاعات ، والمناقشات ، وصدامات الاراء .

وعلى ايةحال ، فخلافا لمسرحيات الرموز والاساطير ،

حيث المجتمع والفرد يعملان كقوتين تعارض الواحدة الاخرى ، فأن دراما النقاش والمحاججة اليوغسلافية اليوم ، التي تصور الحيا ةالمعاصرة في يوغسلافيا ، انما تقترح اصطفافا آخر للقوي ، وتوزيعا اخر لها . فحتى في تلك الحالات، التي يوجد الفرد فيها في خصام معالواقع المحيط به ، فأن هذا الصدام لن يجري فهمه كأمر ابدي، يستحيل تذليله . ان الصدام يقدم الى محكمة المتفرج في المسرح ، بكل تعقيده وحدته ، وكما يرى الكتاب فأن اساس حل هذا الصدام مضمون في ذاتتعود الجمهور على المشاركة في المناقشة التي تجري امام بصره .

ان احدى المشاكل البالغة الحدة في الفن المسرحي اليوغسلافي المعاصر ــ هو التضاد بين التصورات المغرقة في المثالية عن النضال من اجل الاشتراكية ، الناشئة في وعي كثير من المشاركين في الثورة وبين الواقع الحقيقي .

ان النضال من اجل الاشتراكية لـم ينته بمجيء السلطة الشعبية ، وانما يبدا مرحلة جديدة ليست اقل صعوبة ، بالمناسبة ، من الصراع المكشوف مع العدو ٢ ــ انه النضال ضد المتكيفين من ابناء الطبقات المخلوعـة والنفعيين الوصوليين ، وضد رواسب عقلية المالكين في اذهان رفاق الامس من جنود وفصائل الانصار ...

وفي مسرحية دوشكوروكسانديج المعنونة«المتخلفون عن السرب » (١٩٦٨) ، فان هذه الحقيقةيستوعبها،على نحو معذب ، النصير (رابو) ، الذي جاء حديثا . فان رابو يحاول ان ينقل الى الحياة السلمية عادات وتصورات زمن الحرب، خصوصا وان احقية آرائه تبدو له ماثلة للعيان ــ وتمنى بالهزيمة . وفي المشهد الاخير يترك المؤلف بطله مثقلا بتأملات حزينة . ان المسرحية شعبية ، على نحو اكيد ، كما ان كامل عقدة مشاكلها معنونة مباشرةوصراحة الى المتفرج اليومي .

« كنت استطيع المضي الى العوالم القديمة ، او على العموم ايجاد وضع مماثل في وسط تاريخي او جغرافي آخر ، ــ كتب مؤلف المسرحية ، في برنامج المهرجان المسرحي الوطني . ــ توجد كثير من الطرق ، وانه لممكن ان بعضا من هذه الطرق كان يستطيع ان يمنحني المزيد من الامكانيات الابداعية . ولكي اخترت بالذات هـذا الشكل المباشر ، الصريح . ذلك انه يقدم لي عددا من الميزات، وسوية مع ذلك ، يزيل الصعوبات والتعقيدات، بالمقارنة مع الاشكال والاساليب الاخرى » .

ان الاهتمام الوثيق ، الاكيد بالحياة ومجرياتهـا، بالناس ومصائرهم ، هو الذي يؤلف الملمح المميزلكثير من المسرحيات اليوغسلافية ، التي تعكس الواقـع المعاصر .

ان الموقف الوطني للكاتب وابطاله ، يجري التصريح به من خشبة المسرح ، على نحو واضح ودون مواربة ، واجدا صدى حيا لدى المتفرج .

ان حقيقة الدراما اليوغسلافية المتميزة ، هي كما في كثير من الالوان الاخرى للفن اليوغسلافي، انما تنحصر في ان حل المشاكل الاجتماعية يأتي عبر الصدامات الاخلاقية ــ القيمية .

ان الفرد المستقل ــ نشوءه وتطوره ، وعلاقـاته المتبادلة مع الناس الاخرين ، ومسؤوليته عن كل ما يجري ــ انما يصبحبؤرة المسائل الهامة ، المرتبطة ببناء المجتمع الجديد . وفي الانسان النقي قيميا ، المتطور على نحـو متناغم ، والذي يحس بمسؤوليته امـام المجتمع . . . في هذا الانسان يرى الفنان اليوغسلافي المعاصر عربون تحقيق المثال الاشتراكي .

ان حل هذه المسألة في الدراما اليوغسلافية المعاصرة ابعد من ان يكون غير قابل للنقاش ، وكذلك فأن المشاكل الاجتماعية ذاتها ، هي الاخرى ، تترتب بصعوبة في اطار المسرحية ــ الديالوغ . واحيانا يبدو كما لو انها تفجر من الداخل وتنسف تركيب المسرحية الموغلة في الاستبطان الذاتي . ولعل المخرجين هم افضل الجميع يفهمون هذا الامر ، ذلك لانهم يتحسسون على نحو مباشر علاقـة المسرحية بالجمهور . وآنذاك يحدث ان المسرحية التي صاغها كاتبها كحلقة ضمن حلقات الديالوغات الاستبطانية الضيقة تتحول الىمسرحية ــ مناقشة ذاتصدىاجتماعي واسع .

ان مثل هذه الاساليب لا زالت قليلة في تطبيق وخبرة المسرح اليوغسلافي . ولكن منطق تطور الفن المسرحي المعاصر قد يقود الى بعث التقاليد الواغلة في العمق للفن المسرحي الوطني ، بشكل جديد . ان هذه التقاليد التي تتجلى في الطرح الواسع للقضايا الاجتماعية ، والمعالجة الحية للابطال والصور ، والاشبـاع العـاطفي ، والصدق . . . . ان هذه التقاليد هي التي تجعل الدراما اليوغسلافية والمسرح اليوغسلافي جزءا لا يتجزأ مـن الحياة الروحية للشعب اليوغسلافي .

ــ بخارسـت ــ

(١) بوربا ومعناها « النضال » ، هي جريدة اتحاد الشـيوعيين اليوغوسلاف المركزية ، وتصـدر في العاصمة (بلغراد) ــ المترجم .

(٢) هذه هي العبارة التي قالها غاليلو يوم ادين ، وعنب ، واعدم فيما بعد ، لاعتقاده الجازم بان الارض تدور ، الامر الـذي اعتبرته الكنيسة هرطقة يستحق عنها الاعدام (المترجـم) .

٢٣ــ ١٠ اقيم احتفال تابيني على قاعة ساطع الحصـري

هذا النهر المجنون

وليد إخلاصي

الخانم	سيدة قوية تذهب نحو الستين بعناد
هالة	ابنتها الجميلة
جلال	ابن الخانم المنطوي على نفسه
عفت	زوجته اللعوب
رياض	ابنها الصغير
البيك	زوج الخانم المنقطع الى بيته
الدكتور نزار	طبيب العائلة
علي بيك	مزارع وجار لممتلكات الخانم السابقة
الحاج تركي	وكيل أعمال سابق للخانم ، ومالك حاليا
قادرو	بستاني الخانم
أحمد	ابن القرية السابق ومهندس زراعي حاليا
الرقيب فاتح	رئيس مخفر المنطقة
الغريب	غريب جميل الصورة يفد على المنزل بصورة مفاجئة ويغادره كذلك

الزمـان والمكـان :

في منطقة زراعية ريفية عربية ، واثر أحــداث قوانين الاصلاح الزراعي

ـ المشهـد الاول ـ

ـ المشــهد الثاني ـ

ـ المشــهد الثالث ـ



المنظـــر : (واجهة منزل ريفي قديم ، قائم على تـل ويطل علــى الوادي الذي يحتضن النهر . حديقة مهملة تمتـد امـام شرفة واسعة ومن خلفها تبدو صالة المنزل الواسعة . شبح الماضي يخيم على المكان ، الصور والاثاث وكــل شيء يـدل على عراقـة المنزل . الدرج الخشبي الـذي يصل الشرفة بالحديقة يعتبر مدخلا للمنزل . شجرة لـوز عارية الاغصان تقع على الطـرف الاخـر .

اصوات ريفية تغمر المشهد بالحياة : دواجن ونباح كلب عجوز . صفير القطار من بعيد والذي يمر يوميا من امام المنـزل . الوقت عند الضحى .

تدخل هالة تلبس بنطالا ، تقف قرب شـجرة اللـوز تلـوح بذراعها وكأنها تـودع القطار يدخــل رياض ، يجلس على مقعـد جدته وينظر من خــلال عدسة منظار فضي كبير ثم يتطلع الى قادرو الذي دخـل الى الحديقـة ليعمـل) .

ريـاض : قادرو ... قـادرو

قـادرو : عيـون قادرو

ريـاض : راسـك مثل البطيخة

قـادرو : **(فيما يعمل)** استوت البطيخة يا صغيري

هـالة : تـك .. تـك ، القطـار يذهب ، الوداع أيها القطـار القديـم

ريـاض : **(ما زال يتطلع في المنظار)** وعيناك واسعتان مثل عيـون البقـر

قـادرو : **(بسخرية)** كبيرتان ولا أرى شيئا

هـالة : غاب القطار ، القطـار الخشبي يغيب

قـادرو : ابعـد المنظار عن يـدك ، لو رأتك الخانم ضربتك

ريـاض : **(يقلب المنظار)** كم أنت بعيد يا قادرو ، مثل الذبابــة صغير

قـادرو : ذبابة ! قادرو ذبابة نكون صغارا ثم نكبر ، ثم نعـود صغارا أصغر فأصغر

هـالة : سأتسلق القطار مرة وأذهب ، وراء الجبل سأذهب

ريـاض : **(مناديـا)** هالة .. هالة ، تعالي وانظري ، قادرو صـار شيئا صـغيرا

هـالة : **(متابعة)** تـوت .. تـوت ولن اعـود

ريـاض : هالة **(يترك الكرسي والمنظار ويهرع اليها)** عمتي هالة لماذا تنظرين الى البعيـــد الم يذهب القطـــار ؟

هـالة : ذهب ، غـدا يعـود **(يهمس رياض في اذنها فتبتسم)**

ريـاض : **(يعود الى مكانه على الكرسي)** هيا .. فانا أنتظر

قـادرو : أتريد الخانم ان تعاقبك ؟ اترك المنظار أيها الفتى

ريـاض : نـانـا تحبني ولا تعاقبنـي

قـادرو : ولكنها تقدر أن تضربك على كل حـال

هالـة : **(مقتربة من قادرو)** قـادرو

قـادرو : عيـون قادرو

هـالة : هـل تحبني ؟

قـادرو : احبك ؟ أنت مثل ابنتـي

هـالة : ولكن انت ليس لـك أولاد

قـادرو : ولذلك انتم أولادي

(بينما قادرو يتطلع الى هالة التي تبتعد عنه قليـــلا

قليلا ، يسرع رياض حاملا بيده غصن شجرة يابسة ليرسم على التراب دائرة حول قادرو .
يجمد قادرو في مكانه ، ينفجر رياض وهالة في الضحك

هالة : **(بدلال)** أذا كنت تحبني تعال الي ، أريد ان أقول لك كلمة

رياض : أراهن انه لا يستطيع

هالة : **(بتجاهل)** ولم ؟ هل نسي ان يمشي على قدميه ؟

(يظهر البك على الشرفة ، يبتسم فيما ينظر الى عبث الاولاد بمرح ، وكان الامر لا يعنيه في شيء . يجلس على كرسيه الهزاز ويدخن)

رياض : جدي . لقد حبسناه في دائرة ، وهو لا يستطيع ان يخرج ابدا منها

(البك يبتسم ويبدو انه اقفل سماعة اذنه ولم يعد يسمع شيئا)

هالة : **(واجمة تنظر الى الافق)** قطار الرحيل يرسم الدائرة

قادرو : اريد أن أعمل ، دعوني ، ستعاقبكم الخانم ، **(مهددا)** سأقول لها .. هه ..

رياض : هالة ، جدي ، قادرو لن يستطيع ان يعمل ، هو لايستطيع ان يعمل ، هو لا يستطيع ان يخرج

البك : اليوم للصيد مناسب **(متطلعا الى السماء)** اليوم للطيور وغدا للارانب البرية ، قادرو جهز البندقية

قادرو : اخرجوني من هذا السجن ، وأنا أفعل أي شيء

البك : ولا تنس حزامي الجلد ذي المائة طلقة

هالة : **(بصوت خفيف)** مائة طلقة وطلقة **(لابيها)** بابا هل تأخذني معك الى الصيد

البك : وسآخذ الجزمة الطويلة ، فالشوك في البراري ينمو كالعفاريت هناك ، في الوادي ينمو الشوك ولكني سألبس الجزمة الطويلة .

قادرو : رياض .. هالة ، اخرجاني قبل أن أصرخ .

رياض : **(يتطلع في المنظار نحو بداية الطريق)** جاءت ماما (يصف **وضع امه)** السيارة توقف في الطريق ، الكلاب تهاجم السيارة ، الكلاب لا تعرف ان امي تقود السيارة ، أمي تصرخ ، تعطلت السيارة هربت الكلاب وأمي تنزل ، ستمشي أمي على الطريق المنحدر

هالة : **(فيما تتقدم من قادرو لتمسح الدائرة)** ساعدها يا قادرو ، كعبها العالي سيفرز في الارض وستغضب .

(يتحرر قادرو من قيده . يغيب متجها نحو الطريق لاحقا به رياض بعد لحظات)

البك : **(يفتح سماعته)** هالة .. هالة **(مناديا بصوت غاضب)** هالة

هالة : بابا انا أفكر ، الا ترى اني أفكر

البك : متى نعود الى المدينة .. الى بيتنا نعود . هالة لقد عدنا غرباء هنا . متى يا هالة

هالة : اني افكر

البك : **(بنزق)** الصغيرة تفكر ايضا . الا تكفي امرأة واحدة في العائلة . هل حلت لعنة التفكير على هذه العائلة ؟

هالة : **(تجلس على الدرج الخشبي)** أنا أفكر أذن انا مشغولة، وما دمت مشغولة فلا استطيع ان أحدث أحدا **(بعد لحظات تندفع نحو والدها)** اكرهني ، انا سخيفة .

البك : **(بمحبة)** أيتها الحجلة الخبيثة ، احبك !! احبك لانك في أسوأ الاحوال لا تشبهين امرأة أخرى في هذه العائلة .

هالة : أمي ؟ **(يقفل البك سماعته)** بابا سأذهب مرة الى الصيد معك لنصيد السمان هل تحب أن أصطاد معك **(لحظة صمت)** يا للمسكينة تسقط من السماء وحيدة ويمضي السرب بدونها . **(تمشي على الشرفة ببط)** سنسقط مرة ولن يلتفت الينا أحد .. بابا أنا لا اريد ان ابقى وحيدة

(تمضي هالة مسرعة الى والدها تقبله من رأسه . تتركه لتضع اسطوانة على الجرامافون القديم فتنطلق اغنية راقصة تتمايل هالة على انغامها)

هالة : أريد أن أرقص ، هل ترقص معي ؟

البك : ظهرت الغيوم ، وغدا رياح الشمال القاسية

هالة : **(فيما ترقص)** هل كنت سعيدا في حياتك ؟

البك : ولن يبقى صيد ، كل الطيور ستهاجر حتما

هالة : هل تريد ان نعود الى المدينة حقا ؟

البك : وستختبىء الحيوانات البرية

هالة : سنعود الى المدينة عندما تريد . اشتقت للضجيج وانوار السينما . أكره هذه الارض **(تتوقف عن الرقص)** اكره هذه الارض المرعبة ، بابا لماذا نحن هنا لماذا نبقى ولم يبق لنا شيء سوى هذا الخراب **(تهز والدها من كتفه فيفتح سماعته)** اسمع مني ، لماذا نبقى هنا ؟

البك : الخانم تريد ان نبقى ، هي تسترد صحتها كلما اتت الى هنا ، وأنا أحب الصيد وانت ؟ الا تحبين الحديقة ومنظر النهر من بعيد ؟

هالة : لم أعد أحب شيئا هنا **(بتقرير حاسم)** بابا ، كلنا نعلم ان ماما ليست مريضة كما تقول ، وانت ما عدت تذهب الى الصيد ، وأنا لم أحب الحديقة والنهر ؟ لم ؟ لقد شبعت في طفولتي من الزهر والفراشات والماء والطيور وعمليات الزراعة وبيع القطن والحطب ....

البك : لم يعد هناك قطن ولا قمح ولا حطب . لم تبق سوى الحديقة وشريط من الارض يعطي عشر بطيخات بيضاء . لم يبق شيء يا حجلتي الحبيبة ، لم يبق سوى هذا القصر العالي الذي تسكنه الاشباح .

هالة : الاشباح !

البك : السنا الاشباح يا صغيرتي ؟ السنا الاشباح

هالة : ولكننا نستطيع ان نبقى أحياء يا بابا ... نستطيع

البك : وهذا القصر الذي ما عاد سوى كوخ

هالة : لنتخلص منه ، لنحرقه . لم يبق لنا شيء هنا يا بابا لم يبق شيء

البك : **(بسخرية مريرة مشوبة بالياس)** هذا البيت لا يصيبه شيء . بنته الخانم باشرافها فكيف يهدم ؟ مثل هذا البيت لا يهدمه شيء .. لا سيل ولا حريق ..

هالة : سيصيبه طوفان نوح ذات يوم

البك : النهر بعيد ، وهو البيت الوحيد في هذا الوادي والذي لا يصله الطوفان

هالة : **(ساهمة)** القطار يمشي عكس النهر ، وسأذهب مرة عكس النهر .

(تدخل عفت ثائرة وآثار التعب عليها بادية)

عفت : ملعون الطريق والتل . ملعون كل من يسكن في هذه القذارة . الريف الريف . يقولون الريف ، ها قد أصبحت مثل الفلاحات ، وغدا قد اعجن واخبز . هالة حبيبتي هل تساعدينني على ترتيب الحقائب **(تصعد الدرج)**

هالة : هل أحضرت الاسطوانة ؟

عفت : أحضرتها لك ، أرجو ان يكون قادرو لم يكسرها بعد

هالة : مستحيل ، سأكسر رقبته لو كسرها

عفت : اشتريتها بأعجوبة لانها منعت أخيرا ، ولم تبق لدى البائع سوى هذه النسخة

هالة : ما أروعك يا عفت ، لا يعجزك شيء .

(تغيبان في الصالة)

البك : حضرت كنتنا العزيزة ، أهلا وسهلا . سيعود جلال بعد الظهر وستكتمل العائلة مسكين جلال ، فستحاسبه أمه الخانم ، البيوت والدكاكين وحساب البنك ، هه وستجادله زوجته لانه لا يتقن الحساب . جلال يا مسكين ، ضعيف لانه صادق .. غبي .. **(يقفل السماعة مبتسما . وكأنه يشعر بالسعادة)**

(يدخل الرقيب فاتح رئيس المخفر من الحديقة . البك لا يراه)

فاتح : صباح الخير سيدي ، صباح الخير . يظهر ان السماعة مغلقة . كيف حالك يا سيدي البك . لا داعي للجواب **(مقلدا)** صباح الخير يا رئيس مخفرنا العزيز الحمد لله أنا بخير **(يلمحه البك فيتجه اليه الرقيب ويحييه)**

البك : صباح الخير يا رئيس مخفرنا العزيز ، أهلا ... هل قبضتم على القاتل

فاتح : **(فيما يجلس على الكرسي)** قبضنا على القتيل ، وبقي القاتل

البك : ايه ... اين أيام زمان لما كان القاتل يقع في قبضتي

فاتح : ايه ...

البك : ما دام الرجل قد هرب الى الجبال فلا فائدة ، لن يصطاده الا صياد ماهر ، تسعة ميلي كافية وكافية جدا . اصطدت مرة دبا ، كان وحشا حقيقيا ، صحيح انه رمى بثقله علي بعد ان تضرج بدمائه ، الا انه سقط قتيلا بطلقة واحدة . جررت جثته العظيمة ، ولكني أقول لك الحق ، لقد تعبت ! ان صيد الطيور ممتع وسهل اكثر من أي صيد اخر ، عيناك على السماء واصبع مستعد ومطاوع للضغط على الزناد مهما كان قاسيا . أنا لا اشتري سوى البنادق الطيعة ايه أيام زمان وكان الرجال رجالا ! .

فاتح : زمان كنا شبابا . أما الان لا فائدة يا سيدي من المطاردة، الجبال وعرة وموحشة والقاتل سريع مثل الارنب

البك : ما من مستحيل في أمور الصيد **(بعد لحظة)** واهل القتيل ماذا يفعلون ؟

فاتح : يطالبون بالقاتل

البك : واهل القاتل ؟

فاتح : يعرضون دية مغرية

البك : وانتم هل تقبلون ؟ عندما كنت قائدا للجندرمة ، كان الناس يترددون كثيرا قبل ان يفكروا بالقتل .. بندقيتي اسرع من نظراتي ، آه من كان يجرؤ

فاتح : أعتقد ان الخانم سترضي الطرفين دون شك

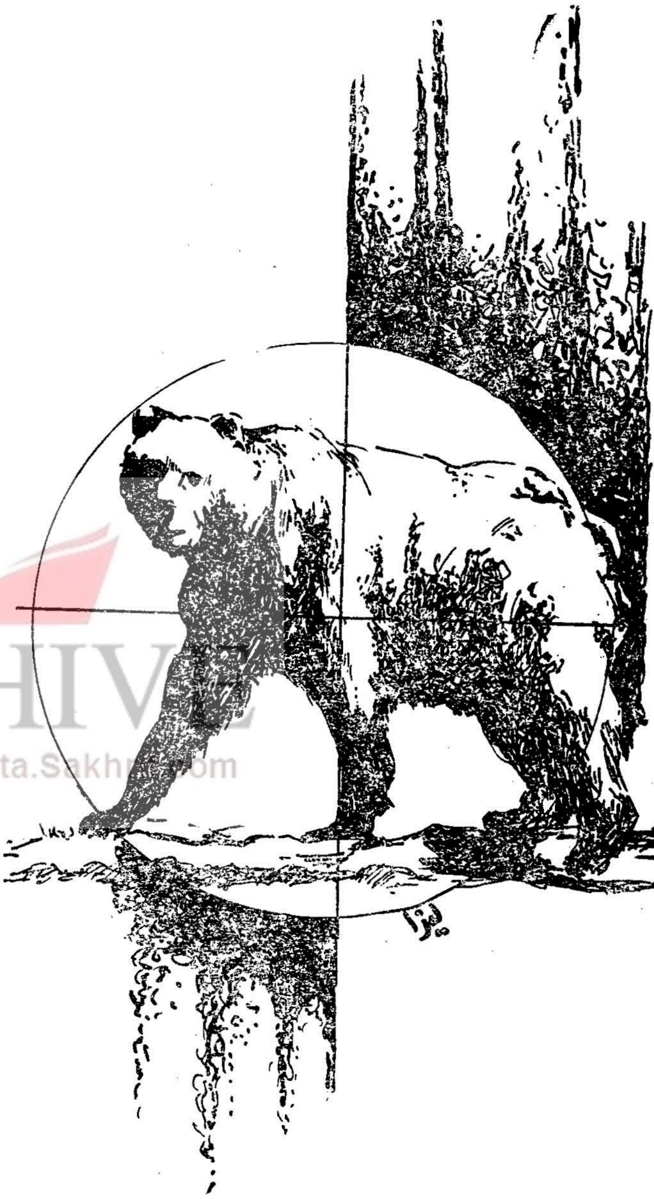
البك : الخانم قادرة على كل شيء . لم يتجرأ أحد على القتل وأنا موجود في هذه الحاضرة . كانت أيام ...

فاتح : الخانم موجودة ؟ أرجو ان تكون في حالة مناسبة لاستقبالي

البك : **(يقفل سماعته)** ريح الشمال لا تناسب الصيد

فاتح : ثلاثون سنة في هذه المهنة . لاحق واضرب وتوسط . يعادونك لانك تطبق القوانين وتعمل على تحقيق روح العدالة **(بعد لحظة صمت)**

الخانم ما زالت مريضة ، عافاها الله ، رجل حقيقي . رأيتها وهي تحفر هذه الاساسات وتبني الاعمدة وتصب السقف . بيت على التل وكل الاملاك عند أقدامه تسبح ، وسيدتنا مرفوعة القامة كصخر الجبل . كنا نخافها ، ومن لا يخافها ؟ آه الايام ! المرض لا يرحم احدا ، حتى الرقيب فاتح لم يسلم منه . الكلاوي



والمفاصل . الايام والمرض (**يلمح قادرو فيما يدخل الحديقة) قادرو هل الخانم آتية ؟**

قادرو : الخانم ما زالت في غرفتها

فاتح : أحضر الشاي اذن (**قادرو يعود من الحديقة الخلفية) أين أيام الشاي والكمك وسهرات الصيف ؟ القائمقام والمختار ورئيس المخفر والرقيب أول فاتح . هل** تذكر يا سيدي ؟ ابن تلك الايام ؟ الخانم تجلس على الكرسي المطعم وتسحرنا باحاديثها والتاريخ الذي تحفظه كانها منه . والان وقد عدتم انتم الى المدينة وستنتهي خدمتي بعد أسابيع ريثما يأتي المخفر الجديد ، ماذا سيحدث لهذه المنطقة . لا .. لا لا استطيع أن أتصور تلك الحالة ، الارض بدون الخانم والعدالة بدون الرقيب أول فاتح

البك : سأذهب غدا الى الصيد

فاتح : الاوامر أصبحت مشددة وتمنع الصيد يا سيدي

البك : وسأجتاز التلة الشرقية

فاتح : كل المناطق أصبحت محرمة ، تصادر البندقية ويغرم الصياد ، ولكننا نتساهل في ذلك (**ضاحكا ولكن البك لا يشاركه الضحك)**

البك : الا اني ما زلت أفضل طيور السماء

فاتح : الاسراب المهاجرة تملأ الجو . هل تعتقد يا سيدي ان الخانم توافق على الوساطة بين الطرفين ؟

البك : من على الشرفة هذه تستطيع اصطياد الف واحدة

فاتح : (**بنفسه**) لا فائدة ، سأنتظر الخانم (**يمد ساقيه متعبا**) نتعب ثم نموت ايه (**صوت بيانو ، الحان رقيقة . يدخل رياض مسرعا)**

رياض : عمو فاتح .. عمو فاتح هل أستطيع أن آخذ حصانك ؟

فاتح : ليس معي يا صغيري ، جئتكم ما شيا . لقد هرم الحصان يا صغيري

رياض : ما معنى هرم ؟ هرم يعني حجرة ، اليس كذلك ؟

فاتح : هي ذي الحقيقة يا بني ، حجرة فوق حجرة وينتهي الشيء . هرم يعني تعب . عندما نلعب كثيرا نتعب اليس كذلك ؟ نعم والحصان لعب كثيرا ، والان لم يعد سريعا بل بطيئا

رياض : يعني صار حمارا

فاتح : الحصان لا يصبح حمارا يا صغيرا ، يظل حصانا . لو سمعك لمات قهرا

رياض : وهل يموت الحصان ؟

فاتح : ومن لا يموت ؟

رياض : نانا الخانم

فاتح : (**لنفسه**) من لا يموت ؟ التعب والقهر ... من لا يموت (**يخرج رياض نحو الحقول . يعود قادرو بالشاي ، من خلفه تظهر هالة)**

هالة : عمو فاتح أهلا ، أين حصانك ؟

فاتح : (**فيما يخرج رسالة من جيبه**) هذه رسالة لك جاءت البارحة ، لم أستطع أمس احضارها .

هالة : (**تستلم الرسالة دون اكتراث**) هل أستطيع ان أستعير الحصان قليلا ؟

فاتح : لم أحضره (**ضاحكا**) الرسالة من خطيبك هه ؟ عرفته من الخط الانيق

هالة : لقد تركته لم يعد خطيبي ، وما عدت أنا

فاتح : (**باستنكار**) تركت خطيبك ؟ الاول أم الثاني

هالة : الثاني . الاول تركته قبل الثاني (**الى والدها**) بابا انظر النهر (**تشير الى الافق**) لنذهب ونصطاد السمك (**الى الرقيب فاتح**) ليتك أحضرت الحصان لم يعد لدينا أي حصان ، اخر واحد كان عندنا اخذه الفلاحون مع الارض ، ويستعمل الان في الحراثة انا لا أحب الحصان الذي يستعمل في الزراعة (**بعد لحظة**) لو أحضرت حصانك غدا لتذهب الى النهر ؟

فاتح : لم يعد هناك من فائدة منه يا ابنتي ، لقد تعب الحصان

هالة : الحصان الاصيل لا يتعب

فاتح : ومن لا يتعب يا صغيرتي من ؟

هالة : من ؟ (**متفكرة**) البيانو .. القطار .. الريح والمطر ، انت لا تتعب

فاتح : (**بسخرية**) انا ! هي ذي المشكلة يا صغيرتي ، الرقيب فاتح لا يتعب !

(يسمع صوت حاد من الداخل ، تخرج بعده الخانم من الصالة ومن خلفها الوكيل السابق)

الخانم : (**فيما تدب على عصاها المفضضة**) ولا اريد أية مساومة في هذا الموضوع ، لم تتعود الخانم أية مساومة . مساومة ؟ لقد جن العالم

تركي : لن يجرؤ أحد على مساومة الخانم

الخانم : (الى فاتح) أهلا رقيب فاتح (**الى تركي**) **انظر ..** انظر (**مشيرة الى الحقول**) يا حاج تركي (**تجلس على كرسيها**) أنظر (**فيما تضع على عينيها المنظار الفضي**) أنظر الى الكسل انه يمشي على التراب وكأنه حجلة مصابة بالتخمة ، اين أيامي ؟ يا حاج تركي أنظر ..

تركي : (**بتحسر مزيج العادة والتزلف**) ايه ... كانوا مثل الريح يعملون في الارض وعيونك وراء ظهورهم تلاحقهم

فاتح : ايه ... ليس كمثل أيامك يا خانم أيام

الخانم : (**تصرخ وعيناها على المنظار**) هل نسيتم كيف يكون العمل ، بطرتم يا أولاد الكسل (**الى فاتح**) هؤلاء يا فاتح أفندي ، هؤلاء يسيئون الى الارض التي تفصل شيئا ؟ اركض وراءهم بحصانك . يتسكعون وكأنهم في نزهة ، مسكينة الارض !

(الخانم تتطلع على منظارها والوكيل السابق يتابعها بعينيها . البك يحدق في السماء ، فاتح يغمض عينيه)

فاتح : (**لنفسه**) لقد تعب الحصان

تركي : كسالى ، يستحقون أن تقطعي عنهم ماء البئر

الخانم : سيأتي يوم العطش وسنرى كيف يكون الماء

تركي : من يحلم بالماء من رأس التل ، يسيل هكذا على الراحة ويسقي الاولاد والبهائم العطشانة (**وكأنه اتخذ قرارا**) لا ياخانم يجب أن تكوني صلبة ، فالفلاحون يخافون صلابتك

الخانم : (**بحدة**) وهل كنت غير صلبة في يوم من الايام ؟

الخانم : عندما كنت وكيلي يا حاج تركي في هذه الاراضي التي ما عادت شيئا ، كنت ترى الزراعة

الخانم : (**تشير الى الارض فيما تنظر من المنظار**) قل لذاك الكسول بأني سأعاقبه لو بقي هكذا واقفا دون عمل . حتى الخطوط باتت غير مستوية . كيف سينمو « الشتوي » على تلك الخطوط المتعرجة . يظنون أن القمح راقصة نورية ينمو كما يريدون .

تركي : يقولون انهم مستعدون للمساومة من أجل البئر ، هه ... سنشربه كله ولن يأخذوا منه دمعة .. دمعة واحدة

الخانم : حفرته تحت اشرافي . الكسالى هل استطاعوا ان يحفروا بئرا واحدة ؟

فاتح : يدك مباركة يا خانم ، وهل يعجز شيء على الخانم

تركي : لا شيء يقف أمامنا ، بارك الله في الخانم

الخانم : بنيت جدرانه بالحجر القاسي ، يعجز أي مهندس عن بناء مثله

تركي : معجزة يا خانم ، حفرت بئرا في التل ، فاذا بك تصيبين نبعا لا ينضب

هالة : **(من الحديقة)** ماما ... الن يجف البئر ؟ **(بعد لحظة)** كيف يحفر البئر على التل **(بعد لحظات وفيما الخانم تراقب الراوي)** ما أعجب هذا البئر سأذهب لمشاهدته وسأرمي حجرا وسأصرخ لاسمع صوتي **(تخرج من الحديقة الخلفية)** هيه ... هيه

البك : قادرو ... قادرو أين جزمتي ، أريد الطويلة الساقين الارانب تسمع خطواتي بدونها أريد الجزمة الكاوتشوك ، قادرو ...

الخانم : **(لنفسها بصوت خفيض)** عجوز وصياد **(الى تركي)** قل لهم ان يذهبوا الى النهر ويجلبوا المياه منه . انا لا أساعد الكسالى . البئر ما زال ملك الخانم . حفرته انا ، كان هكذا قطعة من الحجر الصماء ، مددت **فيها بقوتي فانفجرت المياه**

فاتح : يدك يا خانم ، يدك المباركة ، تخرجين الماء وتحلين العقد

فاتح : **لن ينهي مشكلة القتيل سواك**

الخانم : **(تنظر الى الوادي) انظر يا حاج ، اصرخ فيه ...**

فاتح : **وانا لا اريد ان أنهي خدمتي بفشل يا خانم**

الخانم : **عموري الغبي يركب التراكتور وكأنه بطة بطيئة . اصرخ فيه**

فاتح : **القاتل في الجبال**

الخانم : **ساقطع عن هذا الغبي اجرة اسبوع (ترفع النظارات عن عينيها) لن يتعلم الجاهل !**
العصا وحدها كفيلة **(الى فاتح)** القاتل في الجبال طليق **هه ؟**

فاتح : **أهل القتيل يطالبون بالدية . سيجري الدم في الوادي اذا لم تتدخلي يا خانم جئتك راجيا ان تفعلي .**

الخانم : **(بكبرياء) لن أتدخل في جريمة بلهاء كهذه ، لم يأخذوا رأيي بالجريمة من قبل ، فكيف اتدخل الان ؟ (لتركي)** ماذا تزرع للشتاء يا حاج تركي ؟ أرضك للشعير صالحة ، ازرع شعيرا **(لفاتح)** كم طلقة استعملت في الجريمة تلك المجرمون البلهاء لا يكتفون بواحدة ...

فاتح : ست طلقات ، ثلاثا في الرئة والبقايا متفرقات . كانوا يتحدثون عن قيمة الارض وكان النقاش أول الامر هادئا ثم ... وفي المساء أسرعت القرية باولادها ورجالها حتى النساء ، كانت الجثة معفرة بالتراب ، القتيل وجهه مستلق ، وكان ميتا حين حضرت أنا للتحقيق

الخانم : القاتل معروف ، القتيل كذلك

(ترمي الخانم بعصاها الى الارض وتستوي واقفة غاضبة)

الخانم : الجهلة ... الجهلة أساءوا الى الارض ... أساءوا الى انفسهم

الخانم : فاتح أفندي

فاتح : **(باهتمام)** أجل يا سيدتي

الخانم : أغلق مخفرك واقبع في بيتك ، لم يعد هناك لزوم لك

فاتح : سأفعل يا خانم سأفعل ، الحقيقة انه لم تعد هناك اية فائدة ، لقد تعبت

تركي : لقد كان هناك نظام ، حقا لقد كان الامر يختلف ، كانوا يخافون من صوت دابتي وكنت وكيلا لاعمالك . الان وانا صاحب أرض ، هي أرض صغيرة بدون شك ، لم يعد هناك أي احترام ، جاءني البارحة ابو علي يلبس **حذاء جديدا ولاسة حريرية ويشرب سكاير الريجي** المحترمة

الخانم : ابو علي الحافي ... الاجرب العينين

تركي : وكان يتكلم من أنفه ، الاخنف أصبح يتكلم تصوروا

تركي : كان يقول بكبرياء لم أعهدها به أو بغيره ، الخانم لا تنتفع بكل ماء البئر لم لا تعطينا شيئا من ماء البئر ، هو ملك الله .

تركي : تصوروا ، الماء ملك الله !

الخانم : اذن فقد اصبح الماء ملك الله ، ومن حفر البئر ؟ من وقف على رأس العمال يحثهم ؟ من وضع تصاميم جدرانه المتينة ؟ من ؟

تركي : قلت له ، لابو علي الاخنف ، قلت له ولم لا تقول ان الارض هي ملك الله أيضا ، والعمارات وو ... و ... وقال بوقاحة يندي لها الجبين

(صمت)

تركي : آه والله وقاحة لم أشهد لها مثيلا طوال عمري ، نعم والارض ملك الله وكل شيء يا حاج تركي .

الخانم : آخ أيها السادة آخ كانت بورا تلك الارض التي ترونها .

تركي : علي بك جاركم في الارض كان يقول لي دوما ، ما اعظم هذه المرأة ما أقواها ، الا تتعب هذه المرأة ، الا يتعب جمالها ، ما أقواها فلقد تعبت عنها

الخانم : **الاحمق ذو الكرش كان يتمنى لو تزوج امرأة مثلي ، أنا انا وقد تربيت في استنبول على موائد لم يحلم بها جده بائع الملابس القديمة**

فاتح : **ويوم أوقفت القطار ؟**

الخانم : قلت له قف فتوقف

فاتح : كأنها أسطورة ! من يستطيع ان يفعل هذا ، يجب ان يقف القطار فتوقف ، صوته يزعج حرمة الموتى في قبورهم وتهرب منه الدواب **الخائفة**

الخانم : جاء المفتشون ومدير المحطة

(صمت)

الخانم : ولم أرد طلبا **(الى فاتح)** فاتح أفندي ارأيت ، رئيس مخفر ولا تستطيع ان تقبض على القاتل لتؤدب به اهل البوادي ؟

الخانم : **(تمشي بخيلاء)** سأؤدبهم

البك : **(يستوي واقفا)** لقد فات موعد الصيد ، والشمس فضحت كل المخابيء وهربت جميع الحيوانات

الخانم : **(للبك)** اذهب اليهم ووبخ أهل القاتل وأهل القتيل **(البك يعود الى الداخل)** لا فائدة ، هو لا يريد ان يسمع لا فائدة **(بعد لحظة)** لن يحلموا بالماء لن يحلموا بالماء

فاتح : أعتقد يا خانم أنك تستطيعين أن توقفي المذبحة

الخانم : **(بيأس)** أين أين حكم السلاطين

الخانم : **(لعفت)** متى يعود جلال ؟ لابد انه حل المشكلة **(عيناها على المنظار)** لا أعتقد

عفت : تركته يجادل فيها . لابد أنه خسر

(فترة من الهدوء تسود المكان)

الخانم : **(مشيرة الى النهر)** سيلتهم النهر يوما تلك البيوت القذرة كما يفعل دوما

تركي : مجنون هذا النهر مجنون ...

فاتح : **(بصوت خفيض)** ما أظنه من بيت ! لوحده هو السالم **(بصوت عميق)** نادى نوح قومه فلم يستمع اليه أحد . وغمر الطوفان كل الارض ، كل الارض .

الخانم : **(الى عفت)** هل قال لك جلال انه قد يتأخر ؟

عفت : **(دونما اكتراث)** الطريق مأمونة ، وهو يعرف كيف يعود

الخانم : **(لتركي)** هل بعت قطنك ؟ أسعار القطن على التسليم

سـيئة

تـركي : تعلمين يا خانم اننا بحاجة دوما الى بيع كمية مـن المحصول كي ...

الخانم : (من خلال المنظار) لم تعرف الارض الدودة او غيرها .

الخانم : (**من خلال المنظار) لا تقف هكذا كشجرة يابسة**

الخانم : (**لتركي**) لن يكون لذلك الغبي ولا لاي كسول اخر مونة ، سأحرمهم من المونة

تـركي : (**بلهجة تقريرية**) لن يكون لهم مونـة يا خـانم

فـاتح : اعتقد أني يجب أن أعـود (**يستوي واقفا**)

الخانم : ما زال هنـاك انت

فـاتح : حصاني العجوز ينتظرني لاطعمه ، هيا أيها الرقيب فاتح تحياتي يا سيدتي الخانـم

الخانم : لا تنقطع عن زيارتنا يا فاتح أفنـدي

فـاتح : لن افعل الا اذا ...

تـركي : لا سمح الله ، أطال الله في عمـرك

فـاتح : (**مغادرا المكـان**) الاعمار في الخريف غير مأمونة كمـا يجب

الخانم : (**من خـلال المنظـار**) حـاج تركـي

تـركي : سـيدتي

الخانم : ماذا تقول ، هل يفيض النهر ؟ لعان الافعى ينذر بالماء الهائل . ويل لهـذا الوادي من الطين الثائر يغمـر القرى والزرع ، يغسل شرورهم وحمقهم وتكاسلهم وتكالبهـم

تـركي : وما لك والفيضان يا خانم ، قلعتك لن يصيبها مكروه

الخانم : (**صـارخة**) ما زلت سيدة هذه الارض

الخانم : والان ... الان يا حاج تركي ، جرحوا الارض وشوهوا وجهها وما عاد هناك مارش للاعيـاد

تـركي : أفسدوا الزراعة يا خانم

الخانم : لنبدأ من جديد يا حاج تركي ، لنبدأ بتعليم هـؤلاء الاطفال (**تتطلع باتجاه الطريق**) جلال أتى قل لجلال ان يسرع ، هو بطيء دوما ، اسرع يا حاج تركي أريـد ان أسمع منه الاخبار (**يخرج تركي**) كيف ينمو الـزرع والناس بطيئون هكذا ؟ (**يدخل قادرو ثائرا**)

قـادرو : لم يعد هناك أمـان ، حتى الزهور التي ازرعها يا خـانم يقتلونها ويرمونها ميتـة

الخانم : (**بغضب**) من ذاك الذي يرتكب مثل هذه الجريمـة من هـو لاعاقبـه ؟

قـادرو : (**بحذر**) ريـاض (**بشجاعة**) ريـاض . وقد قطـع أغصانا من شـجر اللـوز أيضـا

الخانم : (**بثقـة**) ريـاض لا يفعل مثل هذه الامور ، لم أعلمـه ان يقطع ، هو لا يفعـل . قادرو انه الكلب العجـوز أو أنه واحد من الفلاحـين ، لابد انه واحد منهـم ، سأعرف من هـو وأعاقبـه .

قـادرو : الكلب لا يستطيع وهو عجـوز جدا ليفعل ذلك ، أمـا الفلاحون فمن يجرؤ ؟

الخانم : (**باصرار**) لابد انه واحد منهم ، وسأعرف كيف يكون العقـاب

الخانم : لماذا تقف هكذا كالجـارية البلهـاء ، اذهب

(**يخرج قـادرو ببطء**)

عفـت : وصل جـلال ؟ لا بد انـه فشـل

الخانم : لنـر ما وراءه (**لنفسها**) هذا الذي فشل في ان يكون ابنا للخـانم (**باصرار**) ريـاض ... ريـاض هو أملي سيكون كما أريد له ان يكون

عفـت : كانوا يتحدثون اليوم في المدينة عن بيـع العمـارة

الخـانم : (**بحـدة**) وماذا عن بيع العمـارة ؟

عفـت : لا شيء (**لنفسـها**) لـم يبق شيء .

الخـانم : لقد تدبرت كل شيء ، وما على جلال الا ان ينهي الشكليات

عفـت : (**بسخرية**) الشكليات ؟ هـه ! هي التي ستقف أمامـه تمنعه من عمـل أي شـيء

الخـانم : عـم كانوا يتحدثون في المدينة ؟

عفـت : الاعداء والاصدقاء يشمتـون

الخـانم : (**من خلال المنظار**) النهر ... النهـر

(**تسـتوي الخانم واقفة وتتطلع الى واجهة المنزل**)

الخـانم : أصبح المنزل قديما ، ويجب ان نطليه بالدهان في الصيف القـادم وسأقوي الشرفة ، قد يأتينا زوار كثيرون

(**يدخل جلال من الحديقة مرهقا**)

الخـانم : (**دون ان تتطلع الى جـلال**) تأخـرت

جـلال : اعتـذر

الخـانم : (**مسـتدركة**) أحضر الاوراق واشرح لي بالتفصـيل كل خطـوات عملك

جـلال : (**الى عفت زوجته**) تركتني في المدينة لم ؟ لم يا عفت واخذت السيارة لولا علي بـك أوصلني بسيارته لكنت عانيت من المجـيء ...

عفـت : (**غير متطلعة اليه**) هل كانت الطريق متعبة ؟ أرجـو الا تكون قد انزعجت (**يصعد جلال الى امه الخانم**)

الخـانم : هل تم البيـع ، والاوراق هل تأكدت من صحتها ؟

جـلال : كل شيء قد تم اعـداده كما يجب يا خانم ، والمبلـغ سند الى المراجعة والحاج تركي يعتذر عن العودة اليوم لاشـتغال في أرضـه

(**فيما الخانم تراجع الاوراق ، عفت تحمل كتابها وتعود الى الداخـل يراقبها جلال بالم . تعود عفت بعـد لحظات وترمق زوجها بنظرة**)

عفـت : نسيت محفظتي عند الكوافير ، اذا عدت الى المدينة غـدا احضرها من فضـلك (**تخرج من جديـد**)

الخـانم : ذهبت رخيصـة

جـلال : انت التي عقـدت الصـفقة

الخـانم : كل الاشياء القيمة تذهب هكذا ... حتى عرش عثمان ذهب هكذا . ما أقدر الزمان

جـلال : صحيح يا خانم ما أغرب الزمان ، اليوم وانا أقطع الطريق الترابي ، نظرت الى الارض فلم أعرفها ولم تعرفني ، الفلاحون كذلك رفعوا أيديهم بالتحية وكأني صديق لهم قـديم

الخـانم : كان السلطان هو كل شـيء

(**صـمـت**)

الخـانم : ايـه ... كان السـلطان كل شيء

(**صـمـت**)

الخـانم : ايـه ... كان السـلطان كل شيء

جـلال : تغير وجه الارض يا خانم ، أمي ! هل اصبحت قديمـة ؟ الارض عجـوز ؟ أم أننا أصبحنا غرباء عن كل شيء ؟

الخـانم : لم يعد السلطان سوى ذكرى . ملك الملوك وخليفـة الله في الارض ذكـرى ؟

(**الى جلال**) من الغريب ؟ من الغرباء ؟ أيهما الابن الـذي خيب أمل أمـه ـ هم الغربـاء ...

(**صـمـت**)

(**صـمـت**)

(**صـمـت**)

الخـانم : انا الذي بنيت هذا الوادي وهذا التـل

جـلال : اعـرف

الخـانم : لا تقل مرة ثانية اننـا أصبحنا غـرباء

جـلال : لــن أقــول

الخـانم : **(تجلس على كرسيها)** جلال .. اقترب مني **(تتطلـع من المنظار)** هذه الارض ، من عمرك انت هـذه الارض كانت ميتـة ومهجورة وكنت صغيرا وضعيفا ، أصلحتها وربيتك ، أعطت هي خيرا ، أما أنت ؟ **(بعنف)** أنت مـاذا أعطيت ، خيبت أملي ووقعت في الحياة كشجرة منخورة، لا قوة فيك . ورياض ابنك رجل اكثر منك .

(تطل هالـة من طرف الحديقة وتتوقف)

جـلال : **(بيـأس)** لم أفشل اليوم يا أمي ، الا ترين الاوراق ؟ انظري ... كل شيء أخذ مجـراه بشكل طبيعي ، الا تريـن ؟

الخـانم : هه الاوراق ؟ الم أحضرها أنا لك **(تستوي واقفة متجهة نحو الداخل تتوقف بعد لحظة)** تمرد الفلاحون وهم يطالبون بالبئـر ، كن رجلا وافرض عليهم رجولتك **(تبتسـم بشجاعة وتدخل)**

(يقف جلال وحيدا ، خائرا وممزقا . كحيوان جريـح يمشي في الشرفة وقد بدت عليه الهزيمـة)

جـلال : أينما ذهبت حكموا علي بالفشل . جلال ابن الخـانم الحشرة الحقيرة ابن الاسـد العظيم . آه ... آه يابن الخانم أينما ذهبت حكموا عليك بالفشل . **(صـمت)** أزهار اللوز الرائعة وبراعم الاغصان المزقة المسكينة ، ذلك الفلاح وخطوط الارض المحمرة من وهج الشـمس الغاربة **(صـمت)** ذلك النهر ، الثعبان الابيض الخطر أيتها القلعة .. يا ذات الاسـوار المتآكلة فليجـرفك السيل وليلتهمك القـاع كسمكة ميتة في نهر مجنـون **(برهة توسـل)** اريد أن أحيا يا أمي ، الا تريدين أن أحيا أنا صعلوك حقير ، لست كما تظنين ابن عز قـديم **(تظهر هالة وكانها قادمة لتوها)** هالة ... هالة يا أختي الحبيبـة **(يلتقيـان)** أحبك يا اختي

هـالـة : وانا أحبك ، جلال أيها الاخ الطيب . هل عادت العجـوز الى قسـوتها ؟

جـلال : وهل كانت غير ذلك في يوم من الايـام ؟ هل كانت يا هالة؟

هـالة : هي أمنا على كـل حـال

جـلال : **(يخاطب كرسي امه وكأنه الخانم)** ربما يمر عام أو بضع عام ، وأنت هنا ترقبين مملكتك بعين الصقر ، من خلال تلك العدسات الحجرية تنظرين ، كيف تبدو لك مملكتك الوهمية كرقعة شـيطان ؟ وربما بعد أيام ، أو الان تزول التيجان ، وتهوى العروش ولا يبقى في الارض سـوى المجهول يبتلع الحياة بشراهة غول **(الى هالة)** هالة هل انا رجل ضـعيف ؟ هل أنـا

هـالة : أنت أخي . أحبك . هـذا يكفي لـي

جـلال : بل قولي الحقيقة ، قولي الحقيقة . يقولون ذلك بـدون خـوف جـلال ضعيف

هـالة : **(تقترب منه بحذر)** كيف أقول شيئا سيئا وكاذبا عـن قلب أبيض لم يعرف سـوى المحبـة وحنانا لا حـدود لـه . من في الدنيا يحنـو ؟ من

جـلال : انت ... أمي وزوجتي ، وولدي . ما أقسى أن نحب أشياء مختلفة . رائعة النـزاع هي العواطف

هـالة : جـلال أما زلت تذكر حمايتك لي ؟ كنت تضعني علـى ظهر الحمار وتجوب بي كل الارض ، كنت تتعب والشمس تغرقك بالعرق ، وكنت تبتسم في وجهي بحنان رائع .

جـلال : آخ ... الذكريات تشدني وكأنها القسـوة تبدد أمن نفسي وأغرق في دن كبير تملؤه الف الف دمعة . يا لتلك الايام ، لا ... لا اريد أن أذكر شيئا منهـا ، هي نفس قديمة بالية ، جلال شجرة منخورة ... جلال تلك الشجرة المنخورة

هـالـة : لا .. لا تقل هذا لست الا شجرة وارفة الظلال

جـلال : منخورة . منخورة . كل الاشجار المنخورة يجب ان تقطع لا تستحق أن تكون حتى حطبا

هالـة : كل الاشجار مصيرها الحطب

(الاثنان في حالة هدوء . جلال على كرسي والده ، وهالة في الحديقة تقرأ الخطاب)

جـلال : **(بعد فترة)** ماذا تقرأين ؟

هالـة : رسالة من محامينـا الشـاب

جـلال : خطيبك ، لم أحبه أبـدا ، واظن أنه لم يفعل ذلك .

هـالة : **(وهي تقرأ)** هالة العزيزة . أكتب اليك رسـالتي هـذه لتقطع مسافة قصيرة لا تتناسب ومهمة البريد ، الا انني بها أذكرك بمناسبة مرور شهر كامل على قطع عـلاقات الحب المتينة التي كانت تشدنا . لو ان في الحـب قضاء لشكوتك اليه ، لانني وحتى هذه اللحظة لـم اعرف سببا لقطع تلك العلاقة . حسنا لنقل ان الخاتـم الذهبي ما كان وسـيلة للترابط

جـلال : **(معلقا)** كلمة صحيحة ، ثـم ...

هـالة : ولكن الكلمات التي سمعتها منك : انك تريدينني زوجـا ومحبا وانك ستكونين زوجة طيبة ومحبة ، وفي ...

جـلال : **(معلقا)** زوجة صالحة ... زوجة محبـة هل هناك الان مثل هذا الاصـطلاح

هـالة : **(معقبة على الرسالة)** يظنني جارية له أعطيته العهـود والمواثيق ، حقا انه لحديث نعمة بالحب **(تكمل الرسالة)** وفي الضيعة قلت لي ونحن على تلتكم العظيمة ، انظـر الى الوادي الرائع كيف يعطي الزرع والازهار وسأعطيك كذلك الحب نفسه . الحب عطاء ... الحب عطـاء

جـلال : **(مقاطعا)** الحب .. ! كنا ... كنا ! حتى أيام الحرب كانت الانوار الزرقاء تبعث في أجسادنا الحب الذي لا مثيل لـه ، والان

هـالة : **(متجاوزة مقطعا من الرسالة)** كيف أيامـك الان ؟ هل ما زلت تصطادين السمك الصغير من النهر ؟ أذكر مـرة أنك اصطدت سمكة كبيرة ولكنك اعدتها الى النهـر من جديد ، قلت انها حبلى ، يا لقلبك يا هالة ، قـد نلتقي مرة أخرى هنا في المدينة وأنا واثق تماما من انك لن تقدمي لي تفسيرا واحدا عن سبب ارسالك الخاتم الذهبي **(مغمغمـة)** ولتـدم لك السعادة وليكن نصيبك دوما الصيد الكبير المخلص ، خطيب سابق

جـلال : يوقع رسالته على طريقة ضابط متقاعـد

هـالة : **(ساهمة)** كأنه يسخر مني . ثم أحبـه ؟ ولم احبـه ؟ كان يريدني مستودعا لاولاده هل يكون الانسان محبوبا لانه مجرد وسيلة لحفظ النـوع ؟ **(بثورة)** ولم أحبه ؟ لغروره واعتزازه بجماله ؟ أم لاستعداده الدائم لادانـة الناس . لا .. لم أحب هذا الرجل ، لا أعرف سببا واحدا يدفعني اليه .

جـلال : **(بحماسة مصفقا)** أختي ... اختي كم أنت بطلة

(تغيب هـالة في الداخـل)

جـلال : ليت لـي شجاعتك يا هـالة

(تسمع الحان البيانو ثائرة ، تشتد بينما الظلام يحيط المشهـد ببـطء)

ـ الفصـل الاول ـ

ـ المشـهد الثاني ـ

« نفس المنظر السابق ، والوقت قبيل الغروب بقليل ، الخانم تراقب بمنظارها ، وجهاز الجرامافون بقربهـا يرسل أغنية قديمة . قادرو يعمل في الحديقة . عفت

في الحديقة متبرجة تقرأ الا انها في حالة انتظار خفي »
(يدخل الجار علي بك متفاخرا بمشيته ليقف قرب الخانم)

الخانم : **(دون ان تتلفت)** علي بك تفضل **(يجلس الزائر)** هل ترى الشمس ؟ الا ترى انها ستغيب بعد قليل **(ينشغل علي بك بتغيير الاسطوانة)** ماذا حل بمشروع الدواجن

علي بك : ما عادت هناك فائدة من المشاريع يا خانم ، نصف الارض ذهب من أيدينا والماء يشح ، لقد فعلت حسنا بتحويلك المكان الى مقر للاستجمام والراحة

الخانم : **(متجاهلة الملاحظة)** فلاحو أرضي أكسل من الصراصر في الصيف ، ولكني لم أيأس من تعليمهم . لابد ان مشروعك مسل ؟ أليس مسليا

علي بك : لقد أصبحنا ننشد التسلية

الخانم : أما أنا فورائي أعمال كثيرة ، وليس عندي وقت للتسلية

علي بك : **(محييا عفت)** مساء الخير يا سيدة عفت

عفت : مساء الخير **(وتعود الى كتابها)**

علي بك : كيف حال رياض وجلال بك ؟

الخانم : الدواجن تناسب طلاب الراحة

علي بك : والبيوت العالية تناسب النساء عاشقات الهدوء **(مستدركا)** ماذا حل بمشكلة البئر ؟ هل

الخانم : **(مقاطعة)** مشكلة البئر ؟ وما وجه المشكلة ؟ مثلي لاتعترضه مشكلة

علي بك : قصدني الفلاحون

الخانم : يقصدك الفلاحون ؟ وهل أصبحت بجانبهم ؟ علي بك ماذا حدث لك ؟ هل أنت في الطرف الاخر ، هل أنت يا علي بك ؟

علي بك : **(بهدوء)** وهل يعقل أن أكون الا في هذا الطرف ؟ وهل يأكل الانسان لحمه يا خانم

الخانم : ولماذا يقصدك هؤلاء الناس ، لماذا ؟

علي بك : قصدوك ولم يجدوا اذنا صاغية فتوسلوا الي أن ...

الخانم : توسلوا اليك ؟ ها أني أجدهم من جديد يزحفون على التل متضرعين ..

(صمت)

الخانم : من يستطيع ان يقهر الخانم ؟

(صمت)

الخانم : من يقهر الخانم ؟ ياعلي بك من ؟

علي بك : هم يريدون الماء ، النهر بعيد ومنخفض ليروي مواشيهم واطفالهم ، وقد حباك الله بهذه البئر

الخانم : أنا التي شققت بطن هذا التل ، بعزيمتي تفجر الماء ، أما هم فكانوا يتقلبون على التراب كالجراد ينتظر الزرع بشراهة .

علي بك : لقد أدركني الكبر فجأة ، وما عدت أستطيع المقاومة ، لقد فعلت ما بوسعي والان علي أن أخدع السنين الباقية بمتعة عمل ما **(صمت)** صحيح اني لا أتصور اليوم الذي أمشي فيه وراء الدابة لافلح الارض ، ولكني متيقن من ان المستقبل لن يكون سهلا كما نتصور **(يمشي على الشرفة فيما الخانم تراقب بالمنظار)**
وراء التل تنتظر أرضي الهدوء والاستقرار ، ولكننا سنفقد هذه الامور بالتدريج . الزيتون عاش أكثر مما يجب له ان يفعل ، وعلي أن أقتلعه ، وأعتقد ان تلك اللحظة مؤلمة بل من اكثر اللحظات ايلاما ، اذ انني سأحمل أغراضي حينئذ على جرار واعود الى المدينة **(لحظة سكون)** كثير من الاصدقاء ينتظرونني في مقهى المتقاعدين

الخانم : **(ببرود)** نعيك لم يؤثر بي **(ثم تعود الى منظارها)**

الخانم : أرثي لك

علي بك : أصبحت الامور بحاجة الى رجولة في القلب والعقل

الخانم : هل أخافتك نظراتهم البلهاء ؟

علي بك : الحياة هي المخيفة يا خانم ... الحياة

علي بك : البئر ، لا ... البئر لا تهمني ، تهمني سعادة بالك يا خانم

الخانم : انهم يريدون الماء ، هه ؟ حسنا ليحضروا بفؤوسهم ويقتلعوه !

(صمت طويل)

الخانم : قادرو ... قادرو ، احضر الشاي ، سيهدىء من أعصابك **(يغادر قادرو الحديقة وتعود الخانم الى منظارها)**

الخانم : هل ضعت يا علي بك ؟

علي بك : وهل يبقى الاقوياء دوما أقوياء ؟

الخانم : ولم لا ؟

علي بك : حسنا ولكن لم الحرب يا خانم ، لم هذه الحرب ، الا ترين ان الميزان قد اختل

الخانم : **(ثائرة)** اختل الميزان !

(صمت)

الخانم : أي ميزان ؟

(صمت)

الخانم : أنا والفلاحون في كفتين

(صمت)

الخانم : أنا ؟ لا يا علي بك ، ميزانك هذا بدون شك ، أما انا فما زلت هنا السيدة الحقيقية لكل هذا الوادي .

عفت : **(تستوي واقفة)** أوف ... الشمس بدأت تغيب **(تغادر الحديقة فيما عيون الخانم وعلي بك تراقبها)**

علي بك : الشمس بدأت تغيب ، كل يوم ، من السخيف الا تشرق مرة ثانية **(بعد لحظة)** ما عدت أعير شيئا أي اهتمام ، ليأخذوا كل شيء ، فقد انتهت مهمتي . تزوجت وانجبت ولدين ، أحدهما مات من الخمر ، والاخر يتسكع في أوربا ويتذكرني كل سنة بكلمة صغيرة هي ليست لطيفة لتعوض عن طول الغياب ، انما يقول فيها « مدني يا أبي مد ، يا أعظم أب مد » ويفعل الاب ما يثبت لابنه عظمته . ولم تشأ والدته أن تستمر فلحقت بابنها ، والان بقيت وحيدا ، لمن أناضل وأكافح ؟ الم اقل لك مرة يا خانم لو أنك قلت نعم

الخانم : **(باستغراب)** نعم ؟

علي بك : حين طلبت منك ان نكون زوجين **(صمت)** والان يا خانم الم يأت الوقت لنأخذ قليلا من الراحة ؟

الخانم : ليسترح الرجال الضعفاء أما أنا فما زلت أستطيع أن أحكم

علي بك : **(باستسلام)** هوذا عين الصواب

(صمت)

علي بك : كلمتك قانون

علي بك : أما انا فافضل **(يدخل قادرو يحمل الشاي)** أن أشرب الشاي بهدوء قادرو هل تحب الحياة في هذا الوادي ؟

قادرو : لا أعرف أن أعيش في غيره ، وما دامت الخانم هنا فانا أحبه **(يعود الى الحديقة بعد ان يقدم الشاي)**

الخانم : قادرو مؤتمن أكثر من الكلب

(صمت)

الخانم : بنيت أسرتي وكذلك رجالي وأعمالي على الولاء والطاعة كيف نستطيع ان نحقق ما نريد بدون تلك الثقة ؟

علي بك : **(يستوي واقفا ويميل نحو الجرامافون)** هل ما زلت تحتفظين الى الان بمجموعتك كاملة

الخانم : أية مجموعة ؟

علي بك : مجموعة الاسطوانات ، أم كلثوم ... عبدالوهاب ...

الشيخ حجازي (**يضع أسطوانة لتعمل**)

الخانم : اوه ... لم يعد هناك وقت للطرب او الراحة (**بعد لحظة**) دفعت كثيرا في تلك المجموعة ، كثيرا ما كانت تكلفني ليرة ذهبية (**بعد لحظة**) حصلت على كل شيء وكان يكلفني كثيرا (**تتطلع الى البعيد**) اوه الشمس غابت تماما ، لم تتغير منذ عرفتها (**بعد لحظة**) أما انا فقد غيرت وجه الوادي

علي بك : (**ينظر الى الوادي**) الحق انها منطقة رائعة الجمال، وسأحتفظ لها بأجمل الذكريات ، النهر وأعراس الفلاحين وصيد الخريف

(تبدو هالة متابطة ذراع الدكتور وهما يدخلان من الصالة)

هالة : ماما ، خمني من هنا

الخانم : (**دون ان تتطلع**) الدكتور نزار بدون شك ، وجاء يعتذر عن غيابه الطويل

نزار : مساء الخير أولا ، وثانيا فان صحتك تبدو على ما يرام ولا تستلزم زيارة طبيب

علي بك : لقد جاء الحكيم في وقته ، فالكبد على ما يبدو ما عاد يعمل

هالة : لقد أحضرته اذن ليفتتح عيادة .

الخانم : **(تشير للدكتور ان يجلس فيفعل) أين كنت مختفيا ؟ هل المدينة ما زالت تمارس اغراءها ؟**

نزار : وماذا في المدينة ؟ المرضى وطلبات الليل المتعبة (**يمسك بنبضها**) غريب

الخانم : **(بفزع) ما الغريب هيا تكلم**

نزار : **نبضك يا سيدتي ، رائع ، قلب قوي وارادة ثابتة**

علي بك : **وهل كانت الخانم غير ذلك في يوم من الايام**

هالة : **لتعط نزار فرصة يبرر فيها غيابه عنا**

نزار : **لا شيء غير العمل يمنعني عن زيارتكم**

الخانم : **لقد تعودت أن اراك دوما ، لا اطمئن على صحتي الا في حضورك**

نزار : **انت ياسيدتي تثيرين اعجابي حقا ، وانت تعلمين ذلك ، لم ار سيدة تقاوم المرض والضعف مثلك . اقول الحق ، يخشاك المرض والضعف**

الخانم : ارجو الا يكون هذا التقرير الطويل مقدمة للهرب من الكشف

نزار : لا بد من عملية الكشف لازداد يقينا بقوتك ، اكرر اعجابي يا سيدتي

علي بك : كنت أعلم ، كلنا نعلم

الخانم : وماذا تعلم ؟

علي بك : انك اقوى من كل شيء (**يشير الى رأسه**) حتى اقوى من صورتك المرسومة هنا

هالة : ماما ، هل اصر على دعوة نزار لقضاء ليلته معنا

الخانم : الغرف كثيرة ، ولا داعي للاصرار ، هذا منزله

نزار : (**بحيرة**) ولكن علي أن أعود الى المدينة

الخانم : لا ... لن تعود ، الطقس رائع هذه الليلة ، لا استطيع ان اتصور المدينة وهي غارقة الان في دخان المازوت

نزار : ومرضاي !

الخانم : (**بلهجة حاسمة**) اولست مريضتك ؟

هالة : (**فرحة**) كنت أعلم ... كنت أعلم ، امي هي الوحيدة التي تستطيع اقناعك

نزار : حسنا ، لقد غلبت ، سأمضي ليلتي معكم ولكن بشرط واحد

الخانم : نعرفه ، لا داعي لذكره (**يدخل البك مبتسما**) ها قد حضر **البك وتحقق الشرط**

نزار : ستكون جولة الشطرنج اليوم طويلة

البك : اهلا ... اهلا

الخانم : لن نسمح لكم بأكثر من ساعة واحدة

هالة : ثم يبقى الوقت لنا لنتحدث

البك : لن يبقى « شاهك » بين يدي أكثر من ربع ساعة لنقل عشر دقائق

نزار : لقد قبلت التحدي ، هاتوا الشطرنج

(يجلسان متقابلين بينما هالة تحضر الشطرنج من الداخل)

(تشاهد الخانم تشير بيدها تدعوا احدا من الحديقة في تلك اللحظة يستوي علي بك واقفا)

علي بك : اعتقد اني سأقوم ، الطريق الى الضيعة اصبح موحشا (**بعد لحظة**) سأخبرهم يا خانم انك ...

الخانم : (**مقاطعة**) لا تخبر احدا يا علي بك ، فمن يريد شيئا مني فليتجرأ ويتصل بي

علي بك : (**يهم بالخروج**) لنترك قضية البئر لك اذن

الخانم : (**مودعة**) لن اجمل من البئر قضية . لا تطل غيبتك عنا

علي بك : الى اللقاء

(يحييه الجميع فيما يخرج ، يدخل من الحديقة رجل عجوز يتربع التراب ، يخرج نايا من جرابه . يعزف والجميع لا يحسون به)

هالة : (**بضيق**) اهذا عدل ؟ نصف الوقت تقضيه في الشطرنج والنصف الثاني في اعطاء وصفات للعلل الدائمة والتي لا تنتهي ابدا ؟

نزار : سأنتهي حالا يا عزيزتي (**يلتفت الى هالة**) اعلم انني وعدتك بحديث طويل .

هالة : اعلم انك لن تفعل (**بغضب**) الان عرفت لم تركتك زوجتك شطرنج ومرضى

نزار : (**تسود فترة وقفة حزن**) الم أقل لك دوما لا تتزوجي طبيبا

هالة : (**ما زالت غاضبة**) ولا محاميا ولا عسكريا لن اتزوج ابدا

نزار : هذا جيد ، سنبقى اصدقاء اذن

الخانم : (**تشير الى العازف ان يسكت فيفعل**) الن تكفي ايتها الصغيرة الحمقاء عن مضايقاتك للحكيم ؟ اعتذري له ... هيا

نزار : لم تضايق هالة احدا ، ثم انها قالت الحقيقة

البك : (**فرحا كطفل**) كش ملك . وقع الملك بين يدي . كش

نزار : حسنا ، وها انت تقتنص ملكي وأخسر ، لقد كسبت .

البك : (**مصفقا**) الصياد لا يخطيء فريسته ، سأعطيك فرصة أخرى ، ولكنك لن تكسب معي ابدا .

نزار : لن يضيرنا ان نخسر معركة بعد ان خسرنا معارك كثيرة

هالة : أنا آسفة ، لم أقصد ايلامك ، كم أنا غبية (**ينظر اليها الدكتور برقة**) هالة فتاة حمقاء .

نزار : من الاحمق ؟ ومن قال اني تألمت ، الحقائق قاسية ولكنها تبقى حقائق .

الخانم : (**الى عازف الناي بعد ان رمت اليه بقطعة نقود**) اين كنت غائبا كل هذه المدة ؟

العازف : مات حماري يا خانم ، وبقيت أتجول على قدمي ، ثم وجدت واحدا .

الخانم : اين وجدته ؟

العازف : كان وحدانيا وجائعا ، واصبحنا أصدقاء بعد أن رعيته ادام الله عزك ياخانم كان يهيم على وجهه في الجبال وكنت أنا اهيم أيضا .

هالة : (**الى الدكتور**) الن تكشف عليه ؟

نزار : ليس بحاجة الي

الخانم : هوذا شكله منذ عشرين عاما ، لم يتغير .

نــزار : كل الاشــياء تتغير .
العازف : وانت يا خانم لم يتغير عندك شيء ادام الله عزك
الخانم : ارأيتم ، لم اتغير ، ولن يتغير شيء هنا . كنت اود لــو سـمع الحديث جارنـا علي بك وعلي بك الان يعد اغراضه ليهرب (**للعازف الذي يستعد للرحيل**) لا تطل غيبتك عنا
نــزار : اني احسد هذا الرجل ، طبيعة صافية ، الغيم والشمس او القمر وحمـار مخلص ، ما أسـعدهم .
هــالة : والان الــن تف بعهــدك ؟
(يدخل قـادرو ويتحدث الى الخـانم)
قـادرو : احمد هنا ويريد ان يقابـل الخانـم
الخانم : من احمد هذا ؟ آه لا بد انه واحد منهم يريد ان يبحث في موضوع البئر - سيأتون يوما زاحفين ... سـيأتون الارض والحيوانات بدون ماء ، آه كالمـرأة بدون جواهر حسنا قل له ان يدخل ، ولنر احمد هذا
نــزار : (**لهـالة**) لقد جاءتك حكـايـة جـديدة .
(هالة تهمس في اذن نزار ، يقومان بعد ذلك . يلحـق بهما البك . يخرج قادرو)
(يدخل احمـد من الحديقـة)
احمــد : (**بخجل**) ارجو الا اكون قد سببت لك مضايقة ياسيدتي
الخـانم : (**تتامله متفحصة وكانها تتذكر اسمه**) احمد ... احمـد اجلس وارجو الا تكون حضرت للبحث في موضوع البئر . انتظر الست أعرفك من قبل ؟ ... الست ؟ .
احمــد : أنا احمد يا سيدتي ، ابن خليل الاحمــد .
الخـانم : خليـل الاحمـد ؟
احمــد : ارجو يا سيدتي الا تكوني قد نسيت الولد الذي عـاش طفولته هنا . انتقلنا بعد مقتل اخي الى المدينة ، لقد مــرت فترة طويلة .
الخـانم : آه تذكرت مقتل ابراهيم الخليل الاحمد ، كان شابـا مشـاغبا ، وكنت احمد الصغير الذي يسل الخيل فــي اسطبلي ، ها قد كبرت وتلبس ملابس مدنية نظيفة .
احمــد : هوذا ماحدث يا سيدتي .
(تدخل هالة مسرعة ، يقف أحمد لها احتراما ، تلقـي النظـرات لحظـة)
هــالة : مـاما سنذهب جميعا الى النهر وسنعود بعد ساعة
الخـانم : من يذهب في هذا الوقت الى النهــر ؟
هــالة : نـزار وعفت وانـا
الخـانم : وايـن جــلال ؟
هــالة : يراجع دفـاتر الحسـابات
الخـانم : (**بصوت خفيف**) ارجو الا يخطىء في الجمع (**بصـوت مسموع**) هل نام رياض ؟
هــالة : (**فيما تغادر مسرعة**) بعد ان كسر زجـاج النافـذة
الخـانم : (**لاحمـد**) وماذا تعمل الان ؟
احمــد : تعلمين ان والدي بعد ان تركنا القرية اشتغل في المدينة بالتجارة ، واستطاع ان يرسلني الى الجامعـة
الخـانم : الجامعـة !
احمــد : واقوم الان بعملي مهندسا زراعيا . تعلمين يا سيدتي عمل المهنـدس
الخـانم : مهندس زراعي ؟ (**بعد برهة**) مهندس زراعي ! نعـم زارني مـرة رجل يدعي العلم ومعرفة اشياء جديدة عن الارض، كان رجلا احمق بدون شك .
احمــد : تعلمنا اشياء جديـدة عن الارض .
الخـانم : (**بصورة قاطعة**) لا جديد في أرض مزروعة جيـدا
احمــد : وبنيتي ان اقـوم بخدمة الارض (**متطلعا الـى الحديقة**) لم تتغير الحديقة وان كانت أكثر جمالا وتنسيقا
الخـانم : قادرو احسن بستاني في المنطقة ، علمته اسرار كثيرة

(بعد لحظـة) وماذا تعمل في هذه النواحي
أحمــد : نقوم بتقدير بعض الاراضي وتوزيعها .
الخـانم : آه تلك اللجان الحمقاء التي تتبسط مع الفلاحين فــي احاديثهـا
احمــد : (**واقفا**) ما زلت احن الى الوادي والتلة العـالية ؟ لقد كانت طفولة ولكني احن الى تلك الايـام . كيـف حـال جـلال بـك
الخـانم (تهـز برأسها)
احمــد : الســت هالة لـم تعرفني .
الخـانم : هنـاك فلاحون كثيرون واولادهم اكثـر .
احمــد : كنت اقتلع لها بيـدي عجـور الجبل ، وكانت تحبه
الخـانم : (**تستوي واقفة وكانها تنهي الزيارة**) كيف تعود الان في الظـلام ؟
احمــد : معي سـيارة المصلحة ، ولكني قدمت على حصان مـن المركـز لازوركم
الخـانم : بلـغ تحياتي الى الـوالد
احمــد : (**فيما يهم بالذهاب**) شكرا لضيافتك يا سيدتي ، وارجو ان اراكم دومـا
الخـانم : (**بعد خروج احمد**) في أي زمان نحن ؟ هل جن العالم ؟
(تمشي الخانم نحـو الحديقـة)
الخـانم : السياس والخدام يركبون أفراس السـادة ترميهم من على ظهورها دون ريـب . لقد جن العالم
(صــمـت)
الخـانم : كانت الخانم تستطيع ان تطرده لوقاحته
(صــمـت)
الخـانم : ولكن لا بأس ، فليعرف هذا البيت بكرمه (**تتأمل الحديقة**) كل قطعة من هذه الارض صنعتها باخلاص ومحبـة
(فزعة فيما تنظر الى طرف الحديقة) من هنا من انت ؟
(يدخل الغريب الرجل حاملا بندقية الصيد وهو فــي ملابس الصيـاد)
الغـريب : لابد ان هذا منزل الخانم ؟ طالما سمعت عن تلك السيدة ، لابد انها انت يا ســيدتي
الخـانم : هوذا بيت الخانم ، بيتي ، من انت ؟
الغـريب : (**يزيح البندقية عن كتفه**) الضوء يدل على الشـمس وقد عرفتك يا سيدتي منذ الوهلة الاولى . انت سـيدة هذا الوادي وصاحبة هذا القصر الذي يذكرني بقــلاع القصـور المشرقـة
الخـانم : لابد ان الصيد أتعبك ؟ تستطيع ان تستريح
الغـريب : لا شك في كرمك ايتها السيدة النبيلة (**تقوده الخـانم الى الشرفة**)
(يتطلع الغريب الى المنظر بعينيه معجبا والخانم تراقبه)
الخـانم : تفضل ... تفضل بالجلوس ، كثيرا ما استقبل الغربـاء هنـــا
الغـريب : احسدك يا سـيدتي على هذه القلعة ، كثيرا ما تجولت في هذا الوادي ، ولكنني لم استطلع جماله الا في هــذه اللحظات بالذات (**الى الخانم**) كأنك تساهمين في هذا الجمال يا سيدتي
الخـانم : (**بسرور بالغ**) يسرني ان استمع اليك ، اقرارك بالحقيقة يعجبني وانت تزورنا للمـرة الاولى
الغـريب : خيل الي وانا اتسلق التل اني سألقى من هو جديـر بسكن التل ، وهأنذا اؤكد ظني بما هو أكثر حقيقة . انني معجب يا سيدتي بحسن اختيارك
الخـانم : بنيت المنزل بيدي . كل حجرة منه تشكل تاريخا له قيمة التراب والمـاء والصخر وجهدي هو البيت الذي امامك

يا سيدي (**بعد لحظة**) من اين انت قادم ؟

الغريب : نصبنا خياما بالقرب من النهر ، هربا من المدينة اتينا نواجه الطبيعة بدون وسيط للصيد اتينا يا سيدتي (**بعد برهة**) ان من انبل الاعمال التي يقوم بها الانسان هو ان يواجه الطبيعة دون وسيط .

الخانم : (**باعجاب**) مرحى مرحى لك ايها الشاب ، هوذا رجل حقيقي

الغريب : عالم ... عائم واسع ، رهيب عالمك يا سيدتي ! هل استطيع ان اقول يا سيدتي ان هذه مملكة تخصك ؟

الخانم : بدون شك ، بدون شك ايها الضيف . ما اسمك ؟

الغريب : يبنون في اذهانهم عوالم جميلة ، وهم يجهلون تماما ان ما يحلمون به موجود فعلا . يا سيدتي وانت تقفين على شرفتك ، كيف تحسين ؟لابد ان احساسك مرتبط بعالم اخر منفصل عما هو موجود في قاع المدين الضحل .

الخانم : المدينة ؟ هه ... ذلك المكان الذي تسرق فيه سعادة الانسان بغير حساب . انني أكره المدينة يا سيدي .

الغريب : نهرب من المدينة كلما سنحت لنا الفرصة لذلك ، وفي الصيد نتعلم المثابرة

الخانم : آه ... المثابرة ، هوذا ما يجب ان نبحث عنه ، وقفت على قدمي هاتين اراقب عملية بناء هذا الوادي . انت تعلم طبيعة الارض القاسية والفلاحين الذين يحاولون النوم في الظل (**ضاحكة**) خيل الي وانا اراك لاول مرة انك وسيط حسن النية بيني وبين الفلاحين (**باصرار**) البئر لن يكون لهم يريدون ماء البئر .

الغريب : كل يريد ان يحقق ما يريد ، وعندما نفعل تكون السعادة. اما التعاسة فهي الا نريد والا نحقق ما نريد . لقد اصبت بالشلل يوما .

الخانم : (**ضاحكة**) ان مرحك لمقبول ، ولكن انت وكل هذه العافية التي لا وجود لها الا في الارض المسقية ، تصاب بالشلل ! .

الغريب : صدقيني يا سيدتي .

الخانم : مستحيل ! كمن يقول انظروا هذه شجرة مريضة ، وهي تحمل من الثمار ما يفوق عدد الاوراق .

الغريب : هذا ما حدث يا سيدتي .

الخانم : يا سيدي معجبة بك انا ، تذكرني بأيام المرح .

الغريب : كنت في الرابعة من عمري عندما اصبت بذلك الجمود السخيف .

الخانم : (**باهتمام**) ثم ماذا حدث ؟

الغريب : كأن ثلجا باردا تسرب في دمي ، فحال بيني وبين الحركة. كنت اريد ان اتحرك لم يفزعني المرض ولم يخفني قط ، كنت أفكر فقط في الطريقة التي اتغلب فيها عليه .كان عدوا مجهزا بكل اسلحته ، ولم يكن لدي سوى الشجاعة .

الخانم : ثم ؟

الغريب : قضيت عشر سنوات اجابه المرض وسخرية الاولاد ومنظر الطيور في المساء ، وكنت احلم مساء كل يوم بانني جرادة نطاطة تمضي من بلد الى بلد بقفزة واحدة

الخانم : يا للمسكين

الغريب : ولقد كان حقيقيا ما اقوم به كل ليلة

الخانم : (**باستغراب**) ماذا تعني ؟ اكنت تقفز من بلد الى بلد ؟

الغريب : الغريب ان ذلك كان يحدث كل ليلة حتى جبت العالم ولم اجد نفسي وحيدا ملايين كانوا يزحفون وكانوا يحلمون ، وكنت ما ازال اناضل ، تعلمت يا سيدتي ان اظل اناضل

الخانم : هوذا الرجل (**تشد على كتفه**) لم يخب ظنك في شيء اليس كذلك ؟

الغريب : لم يخب ظني في شيء ، كنت اثق يا سيدتي

الخانم : وبم كنت تثق ؟

الغريب : بنفسي ، بالامل الذي يعيش في داخلي بكرا ولم يشخ ابدا

الخانم : تذكرني ايها الشاب بالسنين التي مضت ، كنت احلم ايضا (**تسمع ضجة من الخارج**)

الخانم : لندخل الى الصالة قبل ان يحضروا يعكرون كل شيء . انت ضيفي .

(**تدخل هالة مسرعة مضطربة**) لقد عدتم سريعا ، ماذا حدث ؟

هالة : التوت قدم عفت ، يحملها نزار الان على طريق لتل

الخانم : وكيف حدث ذلك الامر ؟ الدكتور يحضر دوما في الوقت المناسب (**تلتقي عينا هالة بالغريب ، تحيه بهزة من رأسها**)

الغريب : هل من مساعدة اقدمها ، عندي خبرة في الرضوض .

هالة : (**الى امها**) طبيب ضيفنا ؟

الغريب : بل كنت اصطاد في الوادي ، بهرتني انوار التل فصعدت يسعدني اني وصلت في الوقت المناسب .

الخانم : لا بأس ، سيعتني الدكتور بها .

هالة : كثيرا ما يستهوي وادينا الصيادين ، احب انا الصيد ايضا ، ولكني لم اخرج بعد في جولة كاملة . احب الصيد في الشتاء .

الغريب : الشتاء قادم

الخانم : (**تقدم هالة للغريب**) ابنتي هالة ، متقلبة المزاج وتعزف الالحان الغربية على جهاز يسمونه بيانو وضيفنا صياد ماهر .

الغريب : أي المؤلفين الموسيقيين تحبين ؟ (**في حالة تخمين**) حسنا لافكر ، ارى انك تحبين ولا شك تشايكوفسكي لرقته الطاغية .

هالة : وكيف عرفت ؟

الغريب : كما انك تحبين بتهوفن ، انسان قوي اليس كذلك ؟

هالة : صحيح ، كيف عرفت ؟ كما اني احب الالحان الراقصة والخفيفة

الغريب : لابد من ذلك

هالة : لابد انك تعرف اشياء كثيرة

الخانم : (**منادية**) قادرو ... قادرو ، اين ذلك العجوز ؟

هالة : وهل تقضي كل حياتك في الصيد ؟

الغريب : الصيد ؟ (**بعد لحظة**) انه لشيء من هذا القبيل .اصطاد الحمام المهاجر عبر الريف ، والسمك احيانا ، وبعض الافكار التي اعلم انها جيدة واصطاد كذلك بعض السيئات

هالة : (**ضاحكة**) الافكار ! السيئات ! واين تطير كل هذه الامور؟

الغريب : (**مشيرا الى رأسه**) كثيرا ما تطير هنا

(**يدخل قادرو حاملا الشاي وكأنها عادة**)

الخانم : هل الغرفة الغربية جاهزة ؟

قادرو : هي دوما جاهزة ياخانم .

الخانم : (**للغريب**) انت ضيفنا اليوم .

الغريب : ولكننا نصبنا الخيام يا سيدتي .

الخانم : (**بلهجة حاسمة**) لم ترد بعد دعوة للخانم (**بعد لحظة**) والطريق الى النهر موحشة

هالة : قد يسأل أحد من اصدقائه عليه ؟

الخانم : فليحضر اصدقاؤه اليه ، وليكن الجميع ضيوفا عندي .

الغريب : هم كثر يا سيدتي (**بعد لحظة**) **اذا كان الامر هكذا** فلاعترف بانى مغلوب على امري

الخانم : (**ضاحكة بانتصار**) هي ذي المرة الاولى التي تغلب فيها

على امـرك ؟

هـالة : (**باكبار وتعجب**) المرة الاولى ؟

الخانم : (**تستوي واقفة لتغادر الى الصالة**) تعودنا ان نقـدم العشاء في موعد ثابت .

الغريب : ارجو ان احافظ عليه .

(تغيب الخانم . الصمت يلف الغريب وهالة مدة من الزمن)

هـالة : لم تغلب ابدا على امرك ! اهذا صحيح ؟

الغريب : اقول الحق يا هالة (**هالة تستشعر الطمانينة لرفع الكلفة**) لم تكن المرة الاولى ، بل كانت الثانيـة

هـالة : ومتى كانت الاولـى ؟

الغريب : حين رايتك تدخلين من الحديقة . حينذاك علمت اني سأغلب على امري حقا وقد حـدث .

هالة (**باستسلام**) ماذا حدث ؟

الغريب : غلبت على امري وتخليت عن عنـادي

هـالة : عنـادك ؟

الغريب : بقيت وحيدا طوال عمري ، غريبا عن كل شيء . وكنت قد قررت ان ابقى كذلك الى ان دخلت من طرف الحديقة المظلم لتتفتح معك ازهارها الغائبة . خامرني شعور آنذاك ان جنية ساحرة قد مرت بوجودي لتسلبين ذلك الذي لي . ولم تكن الجنية التي فعلت ، انت التي ...

هـالة : من انت ؟

الغريب : ومن نحـن ؟

هـالة : ولم يعرف اسمك احد بعـد .

الغريب : **الست نسانا وانت كذلك ؟** حسنا فلنخلع الزيف عـن وجودنا ولنعد الى الحقيقـة

هـالة : ما هي الحقيقـة

الغريب : نحـن

هـالة : نحن ؟ نحن ... نحن

(كان الدمع يكاد ينفجر من عينيها . تغادر فجاة الى الداخل . يبقى الغريب وحيدا يتطلع الى الوادي . يسمع فجاة صوت البيانو ينطلق في مقطع مقيد ولكنه عنيف جـدا .

يجلس الغريب على الكرسي يدخن بهدوء . يتوقف اللحن بينما الستار ينسدل ببطء)

ـ الفصل الثاني ـ

ـ المشهد الاول ـ

«**المنظر لا يتغير عما كان عليه الفصل الاول** . البنـاء يبدو كأنه اصبح شخصية من شخوص المسرحية . الزمن قبيل الفجر . هواء عليل خفيف يداعب ثوب النوم الشفاف الذي ترتديه عفت بينما تدخن سيجارة على الشرفة قلقة . رطوبة الريف تلف المكان بجو من الهدوء الذي يبدو نقيضا لوضعية عفت »

عفـت : (**تخاطب كرسي الخانم**) هيـا راقبينـي . هيا وانظري الي بحقد كما تفعلين دوما . الم تنتـه مهمتك يا سيدة الوادي . لا يروق لك ثوبي ؟ لا اعرف ذلك لاني اجمل منك . لم يعرف الحب جسدك الاعجف لم يرتو (**بسخرية**) لقد فات الاوان يا سيدتي الخانم (**تجلس على الكرسي**) حقا ما يقولون ، لا يثير هـذا الكرسي سوى الوهم . لقد اصبحت انا سيدة الوادي (**تضع المنظار على عينيها** ،) لقد اصبحت سيدة كل شيء . انت الذي هناك افلح جيدا والا فلحت جثتك سأحطم رؤوسكم ايها الكسالى .

(**تستوي واقفة بملل**) هيا استيقظي يا خانم ...استيقظي فما عدت شيئا ، اهربي قبل (**تتفحص الحديقة وتقترب للتاكد**) من هناك ؟ (**رجل يظهر**) من انت ؟

احمـد : (**يخرج بخطى متباطئة**) لا تفزعي يا سيدتي ، لست غريبا ، أنا احمد .

عفـت : احمد ؟ آه ... انت احمد الفلاح الصغير الذي لبس البدلة ودخل الجامعة

احمـد : ارجو الا اكون قد اخفتك يا سـيدتي .

احمـد : اعلم يا سيدتي اني لست في الوقت المناسب ولا في المكان المناسـب .

عفـت : ولم انت هنا اذن ؟

احمـد : كما يفعل الصبي الاحمق ، كنت انتظر على امل أوهـى من قشـة

عفـت : لست كما قالت الخانم ، تبدو مهـذبا

احمـد : لم اسيء الادب ابـدا يا سيدتي

عفـت : هل صحيح انك دخلت الجامعـة ؟

احمـد : وانتهيت منهـا

عفـت (**تردد كلام الخانم**) الفلاح الذي كان خادما لخيولي اصبح يركب الخيـل (**ضـاحكة**)

عفـت : منذ متى وانت هنا ؟ الم تحسب حسابا لاحد يـراك ؟

احمـد : لم افكر في ذلك . هل ابـدو لك احمقا يا سـيدتي ؟

عفـت : لم افكر في ذلك ، ولكن قل لي منذ متى وانت هنا ؟

احمـد : منذ تلك اللحظة التي خيل الي فيها اني ساراها عن بعد ثـم اعـود

عفـت : (**باستغراب**) من هي التي تراهـا ؟

احمـد : هالـة

عفـت : هـالة ؟

احمـد : هـالة (**متقدما من الشرفة**) كنت احفر كل شيء في الجبل باحثا عن « **عجوز الجبل** » **كانت تبتسم لي وهي تأخذه** مني بمودة . وقررت اناك **ان اتقدم ان صبح على** غير ما كنت فيه لاكون **لائقا بهـا** .

عفـت : لائقا بهـا وها انت اصبحت . **هل اصبحت لائقا بهـا يا أحمـد ؟**

احمـد : دخلت الجامعة من اجلهـا . وكنت متفوقا ايضـا

عفـت : حدثتنا الخانم عنك الليلة اثناء العشاء ، الافضل لـك ايها الشاب ان تعود ، الانتظار لن يجديك .

احمـد : ولم ؟ لـم ؟

عفـت : هالة ليست لـك .

احمـد : لولاها ما كنت تقدمت.

احمـد : كانت اشعاعا يضيء لي الدرب وتفوقت لان الهدف كـان رائعـا

عفـت : ايها المسكين ، ايها المسكين لم يعد هناك هدف (**لنفسها**) لم يعد هناك هـدف

عفـت : (**مذعورة**) ابتعد ... ابتعـد

(يغيب احمد في الظلام . يدخل نزار من الصالة)

نـزار : مازلت ساهرة حتى الان ، بعد قليل يطلع الفجر

عفـت : مازالت قدمي تؤلمنـي

نـزار : هاانذا جئت كما طلبت منـي

عفـت : (**بلهجة**) بحاجة اليك انا ، كنت اعلم انك ستلبي طلبي

نـزار : في الفجر ؟ سأكشف على قدمك غـدا

عفـت : ما عاد للكذب مجال ، لقـد كذبت عليـك

نـزار : (**يشعل سيجارة**) كنت اعلـم

عفـت : كنت تعلم

نـزار : واعلم ان قدمك لم تزل كما ادعيت على طريق التل ، وحين حملتك عائـدا

عفت : طلبت منك ان اراك ، وصدرك القوي يحتويني بحنان لا حدود له
(تقترب من صدره لترتمي عليه فيصدها بتحفظ) كنت بحاجة اليك انت ، ما زلت .

نزار : الم يكن توقيت الاستشارة غير ملائم ؟

عفت : لست مريضة كالاخريات ، ولن تنفع ادويتك انت ... انت وحدك الذي يستطيع ان يمد لي يد المساعدة ، نزار **(تمسك كفه لتقبلها)** لماذا اتيت ؟

نزار : **(مرتبكا)** لم ارفض طلب احد من قبل ، وانت لست غريبة عني .

عفت : لم اكن يوما غريبة عنك ، ولم تكن **(صمت فيه دعوة)**

عفت : كنت اعرفك قبل ان اراك ، كان علي ان القاك ذات يوم وارتمي على صدرك لابكي . بحاجة للبكاء انا ...

عفت : عفت ! وجلال ؟

عفت : لا تحدثني عن الكائن الذي باعني التعاسة وكنت اظنها السعادة . لم يكن رجلي في اية لحظة من ايامي التي ضاعت هكذا . نزار بيدك مصيري .

نزار : ما الذي استطيعه ؟ لست سوى طبيب فاشل في زواجه

عفت : لم تفهمك ، كانت كزوجي لا تفهم .

نزار : بل انا الذي اسأت اليها ، اهملتها واستغرقتني محبتي للعمل .

عفت : هي التي اساءت اليك . نزار ، نزار .

نزار **(يمشي في الشرفة قلقا)** لعن الله الطب ، لعنها الله من مهنة قذرة . اسمعي هل تقبلين زوجك تتخاطفه طلبات الليل والنهار ؟

عفت : اذا كنت احبه ، فلتتخاطفه ، فسيبقى لي .

نزار : هو ذا ما يحدث بادىء الامر ، اذهب واد واجبك ، ثم يؤدي الطبيب واجبه ، الزوجة تقف حائرة ، حتى اذا مرت فترة من الملل والانتظار اختطفتها **(بصوت متهدج)** رأيتها بعيني هاتين يا عفت تقوم بفصل الخيانة مستلقية على فراش الزوجية بلا مبالاة **(مطرقا ، ثم يرمي سيكارته ثم يبتسم)** انتهت المسرحية ايها السادة ، وعاد الطبيب الى مداواة الناس .

عفت : **(مقتربة من نزار)** ايها المسكين .. ايها المسكين ، لم اكن اسعد حظا **(تمسك بيده)** انت تزوجت امرأة اما انا فلم يكن رجلا .. ابدا .. ابدا

نزار : نحن نصنع التعاسة بيدينا هاتين ، نصنعها **(بعد برهة)** كم شفت هاتان اليدان ؟ والان ترتدان الى قلبي تعتصران الاسى اني اشفق على نفسي اشفق عليها يا عفت وكأنها حيوان جريح بلا مأوى ...

عفت : **(باستسلام)** والان ... الان يا نزار ، الم يحن الوقت لنضع حدا للتعاسة ؟

نزار : هي شيء مكتوب ، لن يفيد بشيء

عفت : بيدنا كل شيء ، ما علينا الا ان نزيح تلك الغلالة عن وجودنا وننطق ..

نزار : **(ساهما)** ثم ؟ ثم ماذا يحدث ، تبقى التعاسة نحن .
(عواء حيوان ليلي ياتي من البعيد ممزقا سكون الليل المحتضر)

عفت : نزار .. نزار ايها المسكين **(بعد لحظات)** نزار نزار نزار

نزار : **(مصغيا الى العواء)** حيوان وحيد .

عفت : **(تقترب منه اكثر)** نزار يا مسكيني العزيز ... نزار

نزار : لو انني استطيع ان أعوي لفعلت **(محاولا العواء بصوت خافت ولكنه يفشل)**

عفت : نزار ... نزار **(تصيح بصوت مكبوت)** اكره هذه الشرفة وهذا الكرسي اكره هذه الارض ... هذا الجفاف المريع اريد ان ارتوي اكره ان ابقى هكذا ، اكره كل ما يربطني بهذا الوضع

نزار : ومن لا يكره وضعه ويريد ان يكون في الافضل ؟

عفت : نزار اريدك ، لم يبق لي سواك اريدك ايها الحيوان المسكين **(ترتمي عليه فياخذها بين ذراعيه)** هيا الى مكان اخر ، لتكن لنا السعادة وحدنا **(تقوده نحو الحديقة وبين الاشجار يختفيان)**
(يظهر جلال في حالة من الياس والالم لا حدود لهما)

جلال : **(وسط الشرفة وبصوت مخنوق)** عفت **(بصوت وحشي)** عفت **(بجنون)** عفت **(تظهر في عتمة الصالة بعض الشخصيات ولكنها لا تلبث ان تختفي . جلال يهز السور بعنف)**

جلال : عفت . اخرجي من حفرة عارك ايتها المرأة . زوجك الابله ينتظرك ، عفت **(تخرج عفت لوحدها من بين الاشجار هي في وضع التحدي الشرس بينما تصعد المدرج ببطء ، شديد . يتلاقيان)**

عفت : كنت تناديني

جلال : اين صديقك ضيفنا ؟
(يهم جلال بالاقتراب من عفت ولكنها تقف صامدة بعنفوان غريب)

عفت : لا تقترب مني ، اني احذرك (تكرر الجملة اكثر من مرة)

جلال : **(يصيح بجنون هائل)** عفت ايتها القذرة ... عفت ايتها القذرة **(عفت تقف صامدة حتى نهاية الصراخ)**
سأقتلك ، حتما سأقتلك ، وسأرمي بجثتك النتنة الى الوادي . سأقتلك كشجرة يابسة لا خير فيها ايتها الكلبة الدنسة ... عفت لقد اسأت لي ، لن ادعك دونما عقاب وتنظرين الي دون حياء او خجل
الم يخجلك ما فعلته بي وبشرفك ايتها المرأة ، ايتها المرأة التي لا قيمة لها الم يخجلك ما تفعلينه ؟ انت تافهة ... تافهة .. ملعونة الى يوم الدين
هل ادنس الرصاصة التي ستستقر في قلبك المتصديء ؟ هل تكفي طعنة في قلبك كي تطهرك ؟
قولي شيئا **(يتسرب اليه الضعف)** عفت لم فعلت ذلك ؟ لم فعلت ذلك زوجك وابنك الا يذكرانك بشيء له قيمة ؟
حسنا فلنقل اني رجل لا يستحق شيئا ، ابنك الا يستحق ؟ **(بحدة)** الا تبررين فعلتك الشائنة الحمقاء بكلمة ؟ هيا قولي انك مخطئة ، قولي كلمة ، اعترفي بالذنب الذي لا يغتفر ؟

عفت : **(بتعال)** ماذا تريد مني ان اقول ؟ **(بقوة)** ايها الخائب .. ايها الاحمق

جلال : الخائب الاحمق ؟

عفت : كنت اعتقد أنك لا تستحق شيئا ، وآمنت بضعفك امام امك ، ولكني لم اشك مرة في انك تستطيع التلصص ، وها أنذا منذ لحظة اراك تسترق السمع كجارية متجسسة على اسيادها ، وتدخل بدون استئذان كحديث نعمة . ما الذي تريدني ان اقوله ؟ أاهنؤك على مهنتك الجديدة ؟ ام امنحك وسام الشرف ؟ ام اقبلك من وجنتيك لنجاحك الباهر ؟

جلال : **(ذاهلا)** عفت ، عفت .

عفت : لقد سئمتك وسئمت اوهام امك التي ما عادت تملك شيئا ، وتتصرف كنصف الهة فاشلة لقد سئمت هذا القصر المتداعي ، وهذا الوادي المليء بالاشواك . لقد

سئمت هذا الملل المترسطن في كل زاويـة .

جـلال : عفت ... عفت .

عفـت : ما عدت تابعة لرجل ضعيف اسمه جلال . انني ارفض اسمك ورقم وثيقة زواجنا الفاشل أني أحتقرك .

جـلال : عفت ! زوجك الذي تخاطبين ، لست ...

عفـت : زوجي ؟ كنت زوجي ذات يوم ، حسبتك رجلا ! تحيي وجودي في وجودك ، فاذا بك لا وجود لك ، ولم تكن سوى قملة مفروكة بين اصابع الخانم ، امك الخانم.

جـلال : انـا ؟ انت لا تدركين ما تقولين .

عفـت : بل اصر واصر واصـر .

جـلال : الم احبك ؟ الم ....

عفـت : تحبني ؟ كنت تشتهي جسدي العذب وتتهالك عنـده كذبابة ثم لم تفعل بعد ذلك شيئا في حياتك سـوى التهالك . كنت سببا في جفاف الماء وما عـدت سوى بحر يابس يـابس .

جـلال : (**بيـأس**) حتى انت يا عفت

عفـت : انـا ، (**برهة صمت**) انـا نبتة الياسمين التـي تساقطت نجومها واحدة فواحدة . لم تكن بسـتانيا نافعا ، كنت سيئا ، بخيلا بالماء كنت . خدعتني باديء الامر باملاكك الشاسعة واسم عائلتك ، ثم فقـدت كـل شيء ، وما عـاد الاسم سـوى مضغة بين شـفاه الفلاحين الغليظة (**بشـكل حاسم**) لنعترف .

جـلال : نعترف ؟ باي شيء نعترف ؟

عفـت : لم يعـد هناك أي معنى لتلك الرابطة السخيفة التـي تقوم بيننا ، لنفترق بسلام (**يحاول جلال ان يقوم برد فعل مـا**) لا تحاول ان تقنعني ، سأغادر غدا ولا داعي للخطب المـؤثرة .

جـلال : تغادرين ؟ وانا ؟ وابننا ريـاض ؟

عفـت : ريـاض ؟ (**بسخرية**) ابننا رياض سيذهب معي دون شك

جـلال : وانا ؟ عفت انسيت ايـام الحب الرائعة ؟ كنت اقـف عند الشرفة وتطلين انت من نافذة غرفتك بابتسـامة لن ينسنيها الا المـوت ، عفت هـل يمكن لهـذا الحـب ان ينتهـي

عفـت : لم يكن حبا لينتهي ، لم يكن حبا لم يكن شيئا . لنعترف

جـلال : (**بيأس**) نعترف ؟ عفت انا احبك ، ما زلت ....

عفـت : (**بكبرياء**) الحب للاقـوياء .

جـلال : حبي لك أقوى من كل شيء .. أقـوى من فيضان النهر (**عـواء ذئب بعيـد**)

عفـت : لم تعد هناك فائـدة

جـلال : (**بذلـة**) لا تذهبي ، عفت ساترك كل شيء من اجلـك

عفـت : بل سأذهب لقـد حـان الوقت كي تنتهي المهزلـة

جـلال : لا تذهبي .. احبك (**يقترب منها ليمسك بيدها فترفضه** وتمضي نحو الصالة) عفت يا زوجتي وحبيبتي افعل أي شيء من اجلك لا تذهبي اتوسل اليك (**يركع على ركبتيه فيما يمسك بكفها**) لا تذهبي اطلبي مني المسـتحيل وسأفعل ما تريـدين

عفـت : (**برثاء مرير**) الا تحتفظ برجولتك مرة واحدة ؟ مـرة واحدة فقط . سأذهب غدا . وداعا (**وتخرج**)

(**جلال ما زال راكعا وحيدا . بعد قليل ينظر الى كرسي امـه**)

جـلال : أمي .. أمي (**يزحف نحو الكرسي**) امي انظري ابنـك انظري الى الكلب يزحف ، الست خجلى ؟ لا تشفقي علي ، لا تشفقي على نصف الرجل . كنت واحـدا اصبحت نصفـا . هل سمعت ما قالته عفت . هي تريد ان تتركني ، لن ارجوها وسأبقى لك يا امي . كما تريدين اكـون ، عـلاء الدين والفـانوس ، وانا كما تريدين افعل . امي وانت تنظرين الي الان الا ترين انه قـد حان الوقت لعمل شيء (**مطرقا الى الارض**) اريد انااقول شيئا (**بتردد**) امي لتلعنني كل الحيوانات في الارض .. حتى الضعيفة منها . ليبصق علي الرجال الذين لـم احقق وجودهم . والنساء لاني لم افسح مجالا لاحترامهن ليرفضني العالم لاني لم أفعل شيئا له قيمة ، ليلعنني العالم (**بثـورة**) علي اللعنة . عليك اللعنة يا امـي . عليك اللعنة يا امي ، عليك اللعنة يا خانم (**واقفـا**) ماذا فعلت لي ، لماذا اسأت الي ؟ لقد فعلت ، لقـد فعلت وتجرأ الناس علي ، حتى النساء ، انني ارفضك يا امي . ارفضك يا ملكة الوهم الذي قضي عليك وعلي . ارفض هذه الارض التي انقلبت ضدنا فلم نسلم بانتصارها علينا (**يقترب من الكرسي ، يضربه بيده فيقلبه علـى الارض**) لقـد قلبتك (**يدوسه بقدمه**) لقد انتصرت عليك يا خانـم .. سأنتصر على نفسي (**بصـوت خفيض**) عفت انظري (**يستدير ليجد هالة امامه**) .

هـالة : جـلال يا جـلال .

جـلال : هالة انظري لقد سقطت الخانم ولن يساعدها احد . هيا قفي على قدميك ايتها العجوز هي عاجزة هـا .. ها (**يندفع نحو هالة**) هالة هـالة اختي (**تحتضنـه**) هـالة لقد فقدنا كل شيء .

هـالة : (**بعد فترة من النحيب الصامت**) لم نفقد شيئا يا اخي الحبيب ، ما زلنـا احيـاء .

جـلال : لم يعد هناك شيء له قيمة . هل سمعت كل شيء ؟ .

هـالة : لم استطع الا ان اتلصص ، **ايقظتني شـجاعتك**

جـلال : والخانم هل استيقظت ايضا ؟

هـالة : غرفتها مقفلة : المسكنات نقلتها الى عالم الاحـلام

جـلال : هي تحلم الان بسلاطين آل عثمان ومجد الارض الابدي

هـالة : وصفوف الفلاحين محنية هاماتهم يقفون على الطريق من التل الى المدينـة

جـلال : (**بعد فترة**) هالة هل ما زلـت ...

هـالة : مازلت احبك (**بعد برهة**) اتركها يا جلال هي لا تستحق كلمة حب واحـدة ، كن شجاعا مرة واحـدة .

جـلال : لم تترك لي فرصة ، هي التي تركتني

هـالة : بلي انت الذي يجب ان يفعل

جـلال : **سأفعل يا هالة سأفعل وأترك كل شيء .انني‌احتقر نفسي.**

هـالة : (**بغضب**) كان عليك ان تفعل شيئا ، لو انك قتلتها وقتلته

جـلال : هي لا تستحق الرصاصة التي كنت سأبصقها في رأسها

هـالة : وهو ، ضيفنا العزيـز ؟

جـلال : الدكتور نزار كان مخدوعا ، هالة هو لم يكن الرجـل الاول

هـالة : وكنت تعلـم

جـلال : لقد علمت . أطلب منك ان تحتقري هذا الكائن الـذي يقف امامك لم يبق شـيء يا هالة ارجوك ان تحتقـريني . احتقـري نصف الـرجل .

هـالة : كنت اعتقد بل اؤمن به ، رجل لا مثيل له .. والان لـم يعد نـزار شـيئا

جـلال : (**بغضب**) هل احببته ؟ قولي انه كسر قلبك لاقتله

هـالة : لم يكسر قلبي احـد . كان الاحترام والاعجاب هو كـل ما احملـه لـه .

جـلال : (**بعد صمت طويل**) هالة اريد ان اقول لك شيئا قبـل

ان اذهب

هـالة : ما هـو ؟

جـلال : لقد قتلنا الوهم . اخاف ان يقتلك . افعلي شـيئا قبل ان يفعل هـو (**بحـدة**) افعلي شيئا بحق الرسول انت ما يجب ان يبقى من هذه الاسرة الملعونة افعلـي شـيئا .

هـالة : وانت ؟

جـلال : (**بتصميم هائل**) سأفعل ، سترين اني سافعل للمـرة الاولى في حياتي ، أحس بأني قادر على وصف الاشياء ووضع حدود لها ! لاول مرة احس بالشجاعة . انظـري (**ينظران نحو الافق**) هوذا النهر المجنون يرقص كالافعى يدعونا اليـه . هوذا الفاصل بين ارض الوهم والدنيا الجديدة . سنعبر القنطرة بشجاعة . كنا نلعب علـى القنطرة هل تذكرين يا هالـة ؟

هـالة : وكنا نقف على سورها نصطـاد السـمك .

جـلال : كنت احـد اولاد الفلاحين وهم يغطسون في النهـر ، يرمون بانفسهم كالطيور من فوق الجسر الى النهـر . وكنت أتصبب عرقا كلما فكرت اني قد افعل ذلك . تبـا للنفس الجبانـة تبا لك يا خانم . تبـا لنـا فقدنـا لـذة العيش .

هـالة : لقد كبرنا يا جلال ، احس اني هرمـة .

جـلال : هوذا ما اريده منك ، عديني ان تفعلي شيئا ، انقـذي نفسك يا صغيرتي قبل ان تصبحي هرمة حقـا .

هـالة : لقد آن الاوان حقـا .

الـرواة : آن للانسـان ان يعرف نفسه ، ان يعرف اين يكـون غدا

جـلال : لقد فقدنا كل شيء ، الارض والطمأنينة والاحترام . لابد لي من ان اعبـر النهـر . انني سعيد يا اختي الصغيرة فلقد وجـدت الحـل .

هـالة : يجب ان نجد حـلا . جـلال انني احترم شجاعتك المقبلة

جـلال : (**يشد على يدها**) لقد كنت ملاذا ، افتقدتك يـوم علمت انك ستتزوجين لابد لك من ان تذهبي ذات يوم مـع رجل يحبك وتحبينه . الا انني سعيد في هذه اللحظات ، الـمح في عينيك بريق الشجاعة والتصميم .

هـالة : هوذا ما يلزمنا الان ، الشجاعة .

جـلال : تزيديني تصميما ، كم احبك هالة يا اختي (**بنشوة**) هل تعلمين شيئا ؟ كنت اتمنى دوما ان اكون شاعرا ، كتبت عن نفسي مـرة ومزقتهـا .

هـالة : من هي التي مزقتهـا ؟

جـلال : الاشعار ونفسي (**صمت**) هالة وداعا (**يضمها الـى صدره باكيا بصمت**)

هـالة : ولـم الوداع ؟

جـلال : وداعا للايام الماضية .

(يترك المكان . تتأمل هالة كرسي الخانم)

هـالة : (**الى الكرسي**) ابق كما انت . من قلبك ؟ الريح قلبتك .من اغـرق الارض ؟ النهر المجنون هو الذي فعل . لتنقلب الدنيا على رأسك . لقد غلبنا الزمن فعلها وغلبنا كـان هو الاقـوى فانتهينا (**يتسلل الغريب بهدوء .لا تحس هـالة**)

ما معنى ان نبقى في نقطة ثابتة لم يعد لها معنى ؟ يجب ان ننتقل الى الطرف الاخر

الغـريب : (**يخرج صوتا من فمه لكي تراه هالة**) **لا** يليق بكالغضب الساكن ، خلقت لتكوني متمردة ، الحركة انت .

هـالة : اؤكد لك اني اصبحت هرمـة

الغـريب : العالم هو الذي اصبح هرمـا لا انت

هـالة : لقد بلينا وتآكلنا ، والارض ما زالت تـدور

الغـريب : يا سيدتي الصغيرة ، الارض تدور ونحن نتقـدم

هـالة : نحن من نحن ؟

الغـريب : نحن الاشجار المنخورة التي تطمح الى تجديد نفسها . نحن السنونو الطائر نحو اعشاش النسور . نحـن يا هالـة ما يجب ان نكـون

هـالة : من انـت ؟

الغـريب : قـدمت نفسي اثناء العشاء الضيف الذي غمره الكرم الفطري فنسى نفسـه .

هـالة : هه ... الكرم الزائف ، كرم العادة ! من حب الذات ينبع

الغـريب : هـو كرم على كل حـال .

هـالة : (**بمرح ظاهر**) حسنا لنفكر معا . خالد هو اسـمي وقد فرض علي ، ولقد فكرت مليا به ثم رضيت اخـيرا . الكتابة والتفكير وقد اجبرت على امتهانهما لاني لم اتقن أي عمل آخر ، وهي تسرني . كتبت اشياء كثيرة عـن اشياء كثيرة ، وما زلت افكر بامكان تحقيق اهـداف ما اكتب ، وهنا المشكلة يا سيدتي الصغيرة على عرشها .

هـالة : يبدو انك رضيت اخيرا

الغـريب : ارضى دوما عن اللحظة التي تسبق الرفض

هـالة : وماذا ترفض ؟

الغـريب : السيء والباطل والقبيـح

هـالة : وماذا تكتب ؟

الغـريب : ارفض السكون والجدار المتصدع والنهر الضحل .ارفض الكذب والمرأة التي لا تعرف العطـاء

هـالة : وهل عرفت المـرأة ؟

الغـريب : لم تكن هناك فرصة الا في ثـلاث نسـاء

هـالة : وامك واحدة منهن

الغـريب : امي واحدة منهـن

هـالة : ومن كانت الثانيـة ؟

الغـريب : الثانية كانت اختي . ادخلتني عالما رحبا من المحبة والخير والتضحية كانت كأمي لكنها فشلت في علاقتها بالرجـل الذي تزوجـت

هـالة : مسكينة ، وماذا حـدث لها بعد ذلـك

الغـريب : ما زالت تحبه رغم دنـاءتـه

هـالة : تحبـه ؟

الغـريب : اعطاها صبيا ما يفتأ ان يذكرها دوما بالايام التـي راحت

هـالة : والثالثة ؟ ابنة الجيران حتما كانت ترسل لك الحـب مع اخيهـا الصغير

الغـريب : لم يكن لنا جيران ، لاني لم الحظهم قط . كنت منهمكا

هـالة : (**باهتمام**) ومن كانت الثالثة ؟

الغـريب : (**بدهشة ينظر الى الفجر الطالع**) انظري الفجر

هـالة : (**تتطلع نحو الافق**) رائع هو الفجر ! قليلا ما أراه

الغـريب : هو الفاصل بين الوهم والحقيقة ، وهو البداية

هـالة : بـداية مـاذا

الغـريب : بداية يوم جديد . هو ذا ما ابحث عنه ، يوم جديد

هـالة : من كانت الثالثة ؟ هل كانت امرأة (**مترددة**) امـرأة خـائنة ؟

الغـريب : ولم تخـون المـرأة ؟

هـالة : اني اجـد الناس يخونون ويخافون

الغـريب : لم تكن خائنة . لا استطيع ان اتخيلها تخـون

هـالة : اذن خنتهـا انت ؟

الغـريب : ولم افعل ؟ لن افعل .

هـالة : ومن كانت اذن ؟

الغـريب : **امراة عرفتها منذ الوهلة الاولى فيما أحاسي ينصب** عليها بقوة صـوفية ، ثم انبلج الشعور كانه هذا الفجـر حينذاك عرفت انها هي . لابد ان تكون هي

هـالة : وهل احبتك هي ؟ كما فعلت أنت
الغريب : (**بهدوء مثير**) هي لا تعرفني
هـالة : هي لا تعرفك ؟ هالة ماذا أسمع
الغريب : لم اتح لها فرصة لكي تعرفني
هـالة : (**باستنكار**) هل هو افلاطوني ذلك الحب
الغريب : ما هو بشيء . انه شيء يخصني لوحدي
هـالة : ولم هي لا تعرفك ، الا تستطيع ان تعرفك ؟
الغريب : ما زلت غريبا بالنسبة لها ، ولم يحن الوقت بعد
هـالة : قد يفوتك القطار
الغريب : قطار الحب هذا بطيء ، وما زالت هناك فرصة
هـالة : مثل قطاري الذي يمر من هنا كل يوم
الغريب : مثل قطارك الخشبي تماما
هـالة : وكيف عرفت انه خشبي ؟
الغريب : لاني كثيرا ما تمنيت ان اركب ذلك القطار وامضي
هـالة : الى اين تمضي ؟
الغريب : الى ما وراء الحدود .. الى مدينة احبها
هـالة : وما اسم تلك المدينة ؟
الغريب : **لم انته من بنائها (يشير الى رأسه) انها ما زالت هنا**
هـالة : في رأسك هل هي تحب مدينتك ؟
الغريب : لم تعرفها بعد
هـالة : واذا أحبتها
الغريب : حسنا .. لنسأل اذا كانت تحبها
هـالة : تسأل ! من الذي تسأل ؟
الغريب : المرأة الثالثة
هـالة : وهل يمكن لك ان تسألها وانا موجودة معك ؟
الغريب : هوذا ما نستطيع ان نفعل
هـالة : (**بتشكك**) من هي ايها الغريب ؟ من هي ..
الغريب : احب ذلك الاسم . ليكن اسمي الغريب دوما وليسقط خالد دوما في عالم النسيان .
اسمي الغريب ! اتفقنا ؟
هـالة : (**بالحاح**) من هي ؟
الغريب : (**بجدية واضحة**) **انني** اسأل المرأة الثالثة ، هل تحبين مدينتي تلك التي وراء الحدود ؟
هـالة : (**لحظة اضطراب تسود هالة . بعد صمت طويل**) والقطار الخشبي يذهب اليها ولا يعود .
الغريب : انني ما زلت انتظر الجواب
هـالة : (**بفرح داخلي تحاول الا تظهره**) انا ؟
الغريب (**بلهجة تقريرية**) انت . وهاأنذا انتظر الجواب
هـالة : (**وجهها بين كفيها**) انا ولم انا ؟
الغريب : هل أسأت اليك ؟
هـالة : انت شيء ؟ انت كالنور كالشمس لا تسيء ابدا . لقد احببت مدينتك ايها الغريب وان كنت لم أعرفها بعد . اعجبتني احاديثك ونحن نتناول العشاء . كنت ساكتة وانا انظر اليك . وضعتك مع الناس الذين عرفتهم طوال حياتي فلم اجد لك شبيها . ظللت انظر اليك .
الغريب : هل جواب المرأة الثالثة انتهى ؟ اريد ان اقول شيئا .
هـالة : ولم تأخر بحثك عن المرأة التي تريد .. لم ؟
الغريب : لم ابحث عنها . كنت اعد العدة لابقى وحيدا . البارحة فقط حين غابت الشمس وعادت الطيور **الى الاشجار ، قادتني قدماي نحو التل وتوجهت** بغريزة صياد .
هـالة : ورحبت بك الخانم .
الغريب : ورحبت بي الخانم ، وظننت ان الامر قد انتهى ها هم ناس كرماء يحسنون الضيافة تقابلهم ثم تعود فلا يبقى سوى اثر بسيط ، وحين رأيتك صدقيني كنت كطفل حين رأيتك فرحت بك ومررت عبر وحدتي فانسحبت الوحدة وراءك . هالة الم يخب ظني انت المرأة الثالثة ... انت ...
هـالة : (**صمت ، يعقبه تصميم**) أما انت فلم تكن الرجل الاول
الغريب : واين الاخرون ؟
هـالة : اعجبت وانا صغيرة بسائق القطار وهو يلوح لي بقبعته فيسحبني وراء دخان قاطرته العتيقة ، وظللت افكر به حتى كبرت ففكرت بالقطار . لم احب ابي كما يجب وكانت البنات تهمن حبا بآبائهن . لم اكرهه ولكني لم اهم حبا به
الغريب : والرجل الثالث ؟
هـالة : لم يكن رجلا أبدا . قابلته ذات مرة في النادي ، وكان منهم من حقد علي لاني لم اعطه ما يريد ، ومنهم من كان يجيد كتابة الرسائل ذات الالف كلمة ووجه وهناك رجل (**تضحك ضحكة قصيرة**) حاول ان يقتل نفسه لاني لم اتزوجه
الغريب : وهل فعل ؟
هـالة : ظل مدة من الزمن متحيرا في اختيار الوسيلة ، ابالمسدس ام بالاسبرين
الغريب : ثم ؟ هل وجد الوسيلة القاتلة ؟
هـالة : لم يجد شيئا بل علم اننا افلسنا ، طارت اراضينا وبيعت معظم املاكنا . لم يعد هناك مبرر للموت
الغريب : لم يكن الرجل الثالث اذن
هـالة : لم يكن رجلاابدا . **قابلته ذات مرة في النادي** ، وكان انعم من أفعى ، علمني آخر رقصة فابتسمت له (**بعد لحظة**) ومنهم من **توقف احساسي بهم بعد تفكير** ، لاني لم اجد بعد انسانا **واحدا استطيع** التفكير به . لقد فشلت في ان اجد الرجل
الغريب : أنت تبحثين اذن ؟
هـالة : ومن لا يبحث ؟
الغريب : ان نبحث ولا نجد شيئا ، هي التعاسة
هـالة : ولقد كنت تعيسة (**بعد لحظات**) **انني** ارفض عالمي ايها الغريب (**بعد لحظة**) لم تحدثني بعد عن عالمك ؟
الغريب : عالمي اصغر من حبة قمح لانه في حدقة عيني التي ارى بها وعالمي هو الكون لانه اعماقي التي لا حدود لها ، كثيرا ما اتوه فيه . هالة انظري هذا العالم ، الا ترين ؟ وتلك النجوم ، ما اروع الفجر !
هـالة : احس بنفسي جديدة .
الغريب : كثيرا ما انتظرت في طفولتي ظهور الفجر ، وكنت أغفو دوما قبل ان يظهر وحين أصحو كنت أجد **الشوارع** تحتضن الاجساد المتعبة فأبحث عن ابتسامة فلا أجد . كنت افقد ابتسامتي انا ايضا . فكرت طويلا وقررت ان اعيد الابتسامة الى وجود كائنات ما بعد الفجر الكئيبة كنت اريد ...
هـالة : وهل استطعت ان تفعل ما تريد ؟
الغريب : كنت أنظر وأنتظر وأرى الفشل بداية الحكاية
هـالة : أية حكاية ؟
الغريب : حكاية العالم الجديد . ان ننظر ونرى الاشياء معكوسة ، السيء هو السائد ، الاقدام الحافية تشحن الارض بالحقد فلا تقدح الارض بالشرر . القذارة تطرد النظافة من ارضها لقد كان لابد من عالم جديد .
هـالة : واين بنيت عالمك ؟
الغريب : لقد شيد نفسه بنفسه ، وعادت الاشياء الى موضعها ،



وتناثرت الازاهير الملونة في الساحات الخضراء ، وتوردت وجنات الاطفال ، وشقت اغاني المحبة عنان السماء . عالم تشيده اغنية تمجد الحب والسلام ، جيشه فريق من الاصحاء والجميلات يوقعن للحيوية رقصة العطاء ، واسلحتهم سنابل ذهبية واغصان زيتون مزهر .

هالة : أي عالم ذاك ... أي عالم ذاك .

(يبدو وكأن الغريب ما زال يتكلم وهالة تستمع بنشوة)

الغريب : هي ذي بداية الحكاية ، الانسان هو الطريق والصورة الواضحة لم يبق لنا غير الانتقال ، ان نعبر الجسر الى الطرف الاخر .

هالة : لم لم تفعل حتى الان ؟

الغريب : هو هنا في داخلي ، انما احتاج الى رفيق يركض معي .

هالة : رفيق ؟

الغريب : انسان يعيش في داخلي واعيش في داخله يدفعني كلما اصابني التعب ، ولقد اصابني التعب كثيرا ولكني مضيت.

هالة : ليتني استطيع !

الغريب : **(بفرح)** بل انك تستطعين . هل تحبين حياتك هنا ؟

هالة : لم افكر في ذلك كثيرا ، الا انني لست راضية في كل الاحوال

الغريب : لم لا تتخذي القرار الحاسم ؟

هالة : أي قرار ؟

الغريب : ان تبقي هنا او ان ...

هالة : ام اذهب معك ؟

الغريب : هل تذهبين ؟

هالة : هل تحبني ايها الغريب ؟ هل صحيح انك تحبني ؟

الغريب : هالة لم يعد هناك من فرصة لنا سوى ان نبقى معا ، بعيدين عن هنا وعن أي مكان اخر . احبك لم يعد لي خيار في ذلك ، اريدك سيدة لعالمي .

هالة : كل عالمك ؟

الغريب : هل تحبين الاطفال ؟

هالة : اطفالنا ؟

الغريب : أطفالنا .

هالة : احس بنفسي بطلة لرواية طويلة طويلة .

الغريب : بل انت البطلة الحقيقية ، ما عليك الا تخطي خطوة واحدة خطوة واحدة تكفي

هالة : **(كمن يحاول ان يخطو في الحلم)** خطوة واحدة واخرج من الدائرة . قادرو لم يستطيع ان يخرج . الخانم لم تستطيع ستظل الدائرة ابداً واخرج انا **(تهم على الغريب لتحتضنه)** ما هي اول محطة ؟

الغريب : اية محطة ؟

هالة : تلك التي يتوقف عندها القطار المسافر بنا ؟

الغريب : محطة اسمها الشجاعة .

(فيما هالة والغريب تتشابك ايديهما يجمدان لحظة سماع صوت انفجار هائل . الانفجار القريب يشعر الاثنان بالخوف)

الغريب : ما هذا الانفجار ؟

هالة : **(فجأة)** لا بد انه البئر هو البئر حتما . لقد فعلها الفلاحون ونسفوا البئر . لم يعد للخانم أية بئر .

الغريب : أية بئر ؟

هالة : البئر التي تعطي الماء لمن تشاء الخانم فحسب

الغريب : ولم لم تعطهم الماء ؟

هالة : لان الخانم تريد ان تقول لا ، ولانها تعتقد انها تستطيع ان تهب الماء لمن تشاء وتمنعه عمن تشاء وهي لا تملك شيئا. **مسكينة يا خانم .**

الغريب : مسكينة ! عالمها ما عاد ممكن الوجود .

هالة : **(ضاحكة)** اصبعان من الديناميت ويغمر الطوفان الارض . الطوفان يغمر المملكة التي لا تخاف النهر المجنون .

الغريب : يبدو ان هذا هو انذار اخير للخانم .. هيا لنذهب ياهالة .

هالة : اريد ان ارى وجه الخانم مذعورا غاضبا . هي تؤكد انها ما تزال تملك البئر والارض والدواب والناس . لم تعد تملك شيئا . هيا ايها الغريب ، لم نعد نملك سوى الخروج من هذه المملكة المزيفة **(تقبله من خده تمسك بيده ويخرجان . يسود صمت قصير تسمع بعده طلقة نارية واحدة . يعود بعد لحظة الغريب وهالة)**

هـالة ، (**بذعر**) طلقة بعيـدة .
الغريب : ليست بندقية صيـد .
هـالة : بندقية عادية .
الغريب : بل صـوت مسـدس .
هـالة : كم تقـدر المسـافة ؟
الغريب : (**مفكرا**) حوالي خمسمائة متر .. ستمائة .
هـالة : هل تعتقد انها من الجسـر ؟
الغريب : اعتقد انها من الجسر تقريبا ، ولكن لم ؟
هـالة : (**تصيح بجنون فيما تنزل الى الحديقة**) جلال انـه جلال (**تختفي يلحق بها الغريب بعد قليل**) لقد ذهب المجنون الى الجسر وفعلها جـلال ... جلال (**تظهر الخـانم بثياب نومها مذعورة ومن خلفها قادرو**)
الخـانم : ماذا حدث يا قادرو ؟ انفجار ورصاص ! ماذا حدث ؟

ـ سـتار ـ

الفصل الثاني

المشـهد الاخير

« المنظر لا يتغير . الحديقة ميتة ، اضواء الصباح باهتة ، هو الخريف بكل معانيه يلقي ظلاله على المنظر . قادرو واحمد يعبران الشرفة يتوقفان ويتحدثان »

قـادرو : مسكين الصغير رياض يجلس هناك قرب سكة القطار ينتظر (**صوت القطار**) وهكذا كانت هالـة .
احمـد : ظلت تودع القطار حتى ذهب بهـا
قـادرو : ذهب بها يها يا ترى هل تعود ؟
احمـد : لو انها تأخرت قليـلا
قـادرو : وما الفائدة يا بني .. ما الفائدة .. نحبهم ثم يذهبون
احمـد : جعلت اركض كل تلك السنين لاصبح لائقا بهـا
قـادرو : ثم اخذت الشهادة ولكن الموضوع لم يتغير ، بقي احمـد وبقيت هـالة
احمـد : (**بحزن**) لم يختلف الناس هكذا بعضهم عن بعض . الـم اصبح لائقا ياعم قـادرو ؟ الم يغفر العلم لـي ؟
(**صـمت**)
أحمـد : ألم يغفر لي كوني أصبحت مهندسـا
أحمـد : احببتها يا عم قادرو ، ولا ادري لم ؟ .
قـادرو : يا بني الحب نصيب .
احمـد : اعتقد اني سارحل عن هذه المنطقة ولن اعود اليها بعـد اليـوم
قـادرو : لا يا احمد لن تترك هذا الوادي ، لقد اصبحت الارض لكم فهل تتركها ؟ صحيح اني لم املك شيئا ولن املك الا انك لن تتـرك هذه الارض
احمـد : ولكني لا املك ارضـا ؟
قـادرو : اليس عندك العلم يا حضرة المهندس ؟
(**صـمت**)
قـادرو : أنظر أمامك يا أحمد أليست هذه الارض أجمل من أية امرأة ؟ اني أعشـق هذا التراب ورائحة الاعشاب في الصـيف والشتاء.احمد يا بني لست سوى رجل بسيط ولكني أقول لك لا تهرب . يجب الا تهرب . عد يا أحمد الى الارض فالنـاس كلهم يتباهون بك .
احمـد : لقد فقدت ذلك الشيء الذي جئت من اجله .
(**صـمت**)
احمـد : كان طالعي الحسن قد تألق حين علمت انها أحبت يـوم حضرت أنـا
قـادرو : لم تحب هالة يوم حضرت يا بني . لقد اغراها رجل ساحر.
احمـد : لابد انه رجل له قيمة ليخطف قلب هالـة ؟
قـادرو : اعجبت به الخانم ، وفتنت به الصغيرة (**باستغراب**) مـا زلت افكر بذلك اليوم ، حضرت دفن اخيها جلال وكانت اكثر الناس حزنا عليه ثم اختفت فجأة بعد ان اعلمت الخانم بصورة جازمة انها ستتزوج من ذلك الغريب .كيف طاوعها قلبها . البنات يذهبن مع الغرباء ليتزوجن ، ياالها من بدعة جديـدة .
احمـد : وفي اليوم التالي اختفت السيدة عفت .
قـادرو : لم يبق لها شـيء هنـا .
احمـد : والخانم ؟ ستعود حتما الى المدينـة ؟
قـادرو : (**بحزن عميق**) لقد انتهت العائلة ، وسأبقى وحيدا احرس ما بقي . لم يبق لهم شيء يا صغيري . ستزورني انـت دوما اليس كذلك ؟
احمـد : لقد امضيت هنا اسبوعا كاملا وخالفت التعاليم سـأعود الان لالحق بعملي قبل ان افقـده .
قـادرو : (**يشد على ذراع احمد**) هل تعود يا احمد ؟
احمـد : ولكن لم اعود ؟
قـادرو : لم ! الا تحب ارضك ؟
احمـد : لقد غرست فيهـا .
قـادرو : والنهـر ؟
احمـد : لقد شربت منه حتى ارتويت .
قـادرو : وهذه الغيوم واسراب القطا واصوات الليل في الفجر ؟
احمـد : (**بنشوة**) اوه .. كم احببت هذا الوادي وحلمت بينما انا في الجامعة اني ساعود الى اهلي والارض التي ربينـا فيها ، فكرت في خطوط الارض المتعرجة كيف اجعلهـا مستقيمة كذلك اشجار التفاح وانا أغرسها بيدي ونحن نغني ، واشجار الكرمة كيف اداريها .
احمـد : عندما كنا صغارا قال لي ابراهيم .
قـادرو : رحمـه الله .
احمـد : يجب ان تصبح يا أحمد مهندسا زراعيا ، وقلت له لم ؟ وكيف يا ابـراهيم ؟
الـرواة : لكي تصلح مـا افسـده جهلنـا .
احمـد : واصبحت مهندسا لانسى لم اصبحت
قـادرو : يجب الا تنسى يا صغيري .
احمـد : عم قادرو يجب الا اخجل من فشلي مع هالة . لم تكـن لي ابدا ، يجب ان اكون صادقا مع نفسي ومع الحقيقة . قادرو لقد كدت انسى الارض .
(**يشد على سور الشرفة بغبطة**) ساراك دوما يا قادرو . الان سأقول لك وداعا ، ولكني اعدك بأنني ساعود .
(**بينما قادرو يودع احمد ليختفي تظهر الخانم تـدب على عكازتها وقد بد الهرم عليها واضحا ، ومن ورائهـا يظهر تركي والرقيب فاتح . تمضي نحو كرسيها بخطوات متثاقلة لتجلس عليه**)
تركـي : (**متمتما عـدة مرات**) لا حول ولا قـوة الا بالله .
الخـانم : لم تفلح تحرياتك بعد يا فاتح افنـدي .
فـاتح : (**بتردد**) انت تعلمين يا خانم ..
الخـانم : سأبحث أنا بنفسي عن المجرمين ، سترون كيف اني مـا زلت الخانم (**صمت كامل . تشعر الخانم بالبرد فتدثـر بغطاء صوفي على كتفيها**)
فـاتح : لقد تمت الجريمة ليلا ، ما كان علينا الا ان نتنـاوب الحراسـة على البئـر .
الخـانم : ليلا ام نهارا ، لن تغيب الجريمة هكذا ، سـيعاقب المجرمـون .
فـاتح : الله يمهل ولا يهمـل .

الخانم : الان لم يبق ماء للشرب (**بتصميم**) سأحفر بئرا اخر .
تركي : لقد خربوا انفسهم وخربوا بيت الخانم ، يا للانذال .
فاتح : لم اكن لاتصور يوما ان أحدا من هؤلاء الفلاحين يملك القدرة يملك الشجاعة ان تحمل اصبعين من الديناميت ليلا لتنسف املاك الاخرين لا استطيع ان اتصور ذلك .
تركي : (**يغمز بعينه لفاتح ان يكف عن الحديث**) سنقيم دعوى على من تراه الخانم مدينا وسيقوم الرقيب فاتح باثبات الجريمة .
فاتح : ومن نتهم ؟
الخانم : كلهم متهمون (**بعد برهة**) ارادوا الماء فضاع الماء .
تركي : وما الذي سنفعله الان ؟
الخانم : حتى يتم حفر بئر جديدة سنعود الى النهر .
(صمت طويل له معنى . تصريح الخانم اول بوادر الضعف)
(يدخل البك منهارا . بدون تحية لاحد يقف على الشرفة)
فاتح : ما عاد الوادي ممتعا يا خانم ، لم يعد كما كان من قبل .
البك : (**مناديا بصوت مرتجف**) هالة .. هالة ! جلال احضر اختك . لم يعد الطقس دافئا . هالة لا تنتظري القطار يا حبيبتي فقد مر منذ قليل .
الخانم : اريد رأس المجرم بأي ثمن .
البك : (**لفاتح**) الم يصل البريد ؟ رسالة هالة ستصل اليوم .
الخانم : (**لفاتح**) **سأدفع ثمنا عاليا لقاء ذلك الراس القذر**
البك : قادرو ... قادرو .
فاتح (**بحذر**) غدا تصل لجنة التحقيق .
الخانم : لعن الله تلك اللجان . أريد أن أقتص بنفسي .
فاتح : (**مترددا**) الحقيقة يا خانم ان تلك اللجان ، لقد عرفت كثيرا من اللجان ولكن يبدو ان هذه (**بشكل حاسم**) الحقيقة يا خانم ان اشياء كثيرة قد تغيرت .
البك : **هالة.. قولي لقادرو كي يحضر** البنادق ،سنذهب في رحلة طويلة .
الخانم : (**ببرود قاتل**) ما الذي تغير يا فاتح افندي ؟
فاتح : اشياء كثيرة يا خانم . هي الحقيقة .
الخانم : هل انا تغيرت ؟ فاتح افندي هل تغيرت ؟ القوانين .. العدالة يا فاتح افندي عقلك هو الذي تغير .
فاتح : سبحان الذي لا يتغير ، عقلي يتغير وجسدي .. (**بعد لحظة**) هي الحقيقة يا خانم وكذلك لجان التحقيق ، والموظفون والبغال التي ظلت طويلا تشد المحاريث ،وحصان المخفر المحال على التقاعد اشياء كثيرة تتغير (**بتصميم**) بل كل الاشياء تتغير
البك : هالة .. هالة (**لنفسه**) لم نسمع اليوم صوت البيانو .
الخانم : لم يعد هناك أية فائدة منك يا فاتح افندي ، لقد غدت تعاليمي اليكم عبثا . هم يهربون دوما (**تحدث الوادي**) بقي السلطان قويا لانه لم يتغير (**تتطلع من المنظار**) لم يتغير شيء ، الارض والنهر (**الى تركي**) هل تغير شيء يا تركي ؟
تركي : (**بأسى**) لقد ذهب جلال يا خانم .
الخانم : (**بلوعة**) جلال يا ابني المسكين .
تركي : ورحلت هالة .
الخانم : (**بغضب**) هالة الحمقاء . خدعها كلام ساحر ، اعلم انها ستعود نادمة . حينذاك سأفكر ان كنت سأغفر لها (**بعد برهة**) اما جلال فقد ذهب ضحية رصاصة طائشة (**تستوي واقفة**) ماذا دهانا ؟ ماذا دهانا لقد بنيت كل شيء ليبقى ، اولادي واسرتي والوادي وهذا البيت .
البك : البس الجولف يا جلال ، سيكون الشتاء قاسيا .
الخانم : لم اكن لاخاف الشتاء والصيف ، لقد كان كل شيء طوع يميني ، فاتح افندي هل تغير شيء ؟

فاتح : اعتقد اني سأعود الى المخفر
الخانم : لم يتغير شيء ولم يتبدل حال . البئر سنحفر غيرها ولن يأخذوا منها قطرة واحدة . لن يتبدل حال ، اليس كذلك يا حاج تركي ؟
فاتح : وجلال ؟ جلال يا خانم لن يأتي غيره .
الخانم : (**شاردة ببصرها**) جلال يا .. يا جلال (**بعد صمت**) الاحمق مات ولم يستطع ان يمنع عدوان المخربين (**بعد لحظة**) ما كان بقادر على عمل شيء . هل كان قادرا يا حاج تركي ؟
تركي : ومن كان يستطيع ان يقوم على حراسة البئر ليل نهار ؟
الخانم : **ليغفر لي الله مات ابني واقول انه احمق،ليغفر الله لي.**
تركي : ليغفر لنا جميعا
الخانم : (**بانتباه**) رياض هو املي ، سأعلمه كيف تكون الرجولة انه ابني الحقيقي .
البك : سنذهب انا وانت يا هالة الى الصيد ، سأخذك في رحلة **طويلة اعدك يا صغيرتي .**
الخانم : حاج تركي فاتح افندي (**لا يجيب احد منهما**) هل قسوت على جلال ؟ **هل قسوت على ابني جلال ؟**
تركي : (**بتزلف**) **لقد كنت مثال الام وكان المرحوم مثال الابن .**
فاتح : (**يستوي واقفا**) هيا ايها الرقيب اول فاتح الى العمل ، لم يبق لك سوى أيام معدودة (**فيما يخطو نحو طرف المسرح يحدث الخانم**) سيقول الرقيب فاتح ما هو حق ، هل اقول الحق يا خانم ؟
الخانم : هل قسوت على جلال ؟ **هيا قل الحق ؟**
فاتح : لقد قتلته انت .. **وكنت انا اعطف على ذلك المسكين**
(فترة سكوت متوترة . الخانم صامتة بكبرياء ، تركي يحاول تغطية الموقف)
البك : هالة احضري الشطرنج سأعلم جلال ، اخيرا سأعلمه اصول اللعبة (**بينما فاتح يغادر المكان . الخانم تتطلع من المنظار**)
الخانم : (**بصوت جاف**) حاج تركي لقد جن صاحبنا
تركي : الارهاق يا خانم ومشاكل المخفر ، ثم انه سيحال الى التقاعد وانت تعلمين .
الخانم : لم يعد ذا فائدة .
تركي : انت تعلمين يا سيدتي ان الظروف لم تعد مواتية كما كانت من قبل
(يدخل علي بك من طرف الحديقة لاهثا)
علي بك : لم نعد شبابا . صباح الخير يا سيدتي
الخانم : ألم تغادر بعد يا علي بك ؟
علي بك : (**الى البك**) صباح الخير (**الى الخانم**) جئت اقدم اعتذاري لاني لم احضر مأتم الاربعين .
الخانم : المدينة ليست بعيدة ، تستطيع ان تعود .
علي بك : اني افكر في السفر بعيدا . قد اذهب لارى ابني المتسكع في اوروبا ، وقد اتسكع معه .
الخانم : يبدو انك لن تعود الى الارض ابدا .
علي بك : اعود ؟ بئر الخانم ما عادت مأمونة ، فجروها ، لقد انتهى دورنا .
الخانم : انتهى دور الضعفاء .
علي بك : (**بتوسل**) لم لا تكوني عاقلة يا خانم وتعودين معنا ؟ المدينة واسعة وجميلة
الخانم : (**ساهمة**) لقد اختلط التراب هنا باجساد العائلة . كلنا سنموت ، ولن ادفن الا في هذه الارض (**بأسى**) كنت اريد جلال من بعدي ولكن رياض صغيري سيرعى هذه الارض من بعدي .
علي بك : ما اروع ثقتك بالمستقبل ولكن الا ترين معي ان الامور قد

تغـــــيرت ؟

الخـانم : **(بسخط)** تغيرت الامور تغيرت الظروف لا اسمع سوى هذه الكلمات المتخاذلة . هل لان حفنة من الجبناء هدمت البئر ورصاصة طائشة اصابت ابني ، هل يعني ذلك ان الامور قد تغيرت ؟ هل يعني ذلك يا حاج تركي ؟

علي بك : هل تريدين زلزالا حقيقيا . كي تصيبك القناعة ؟

الخـانم : ما زالت الامور كما هي ، وهذا يعني بالنسبة لي اشياء كثيرة .

علي بك : لا بأس انما كنت اريد ان اتحدث اليك مخلصا في قولي . تخيلتك هنا انت والبك والصغير رياض محاطين برجال مجهولين فجروا البئر ذات مرة .

الخـانم : لا تخيفني مثل هذه الاحاديث يا علي بك .

علي بك : لم اشأ اخافتك يا خانم . اعتقد ان الوقت حان لاودعك .

الخـانم : صحبتك السلامة .

علي بك : **(فيما يغادر)** ارجو لك طول البقاء يا سـيدتي

الخـانم : اراهم يهربون ولا يعودون . السلطان الحقيقي يموت على عرشه

الخـانم : الهاربون وحدهم يسقطون على وجوههم ولا يقفون

الخـانم : حاج تركي هل تذهب غدا لتزور قبر جلال على التل . لم يبق للمسكين سـواي

تـركي : **(متـرددا)** كان بودي يا خـانم ولكن علي ان اذهب غدا الى المدينة سأقوم ببعض الحسابات مع الخانجي ارجو ان ...

الخـانم : لا داعي للاعتذار يا حاج تركي ، سأذهب لوحدي فانـا اعرف الطريق تستطيع ان تذهب الان . لا تطل غيبتك عنا. **فيما يغادر الحاج تركي بهدوء تعود الخانم الى منظارها . المشهد الان يضم الخانم يوازيها على الطرف الاخر زوجها. يدخل قادرو بفاس ويشرع باقتلاع بعض النباتات والاشجار الصمت حزين لدرجة لا تطاق)**

الخـانم : **(تتطلع الى قادرو)** قادرو ايها البائس ماذا تقطع ؟

قـادرو : لم يعد الماء كافيـا يا خانم .

الخـانم : سنحفر بئـرا جديدة .

قـادرو : تكون الحديقة آنذاك قد ماتت تماما .

الخـانم : **(بصوت حاسم)** لن تقتلع نبتة واحدة .

قـادرو : **(لنفسه)** سنقطع نحن ذات يوم ، شجرة شجرة ولـن يبقـى أحـد .

الخـانم : بم تدمدم يا قـادرو .

قـادرو : كما تريدين يا سـيدتي ستبقى الاشجار كما هي **(يغادرالمكان)**

الخـانم : من يقطع الاشجار ؟

(صـمت)

الخـانم : لن يتغير شيء .

(صـمت)

الخـانم : **(الى زوجها)** هل تسمع ! لن يتغير شيء . تنمو الاشجار في سنين وتقطعها في لحظات . لقد قطع جلال قبل اوانه .

(صـمت)

الخـانم : هل تسمع يا ابو جلال ؟ **(لنفسها)** لم اناده ابوجلال منذ سـنين .

(صـمت)

الخـانم : هو لا يسمعني . الن تسمع مرة ما أقوله لك ؟ لقد قضينا حياة صامتة انا أتكلم وانت تسكت . **لم تشاركني مرة** في الرأي . الصيد زوجك والبنادق اولادك .

البـك : قادرو ... اخبر هالة كي تستعد نحن ذاهبان الى النهر.

الخـانم : ماذا دهاك **ايها الرجل ؟**

(صـمت)

الخـانم : قتلك الوهم حتى اعماك قبل ان يصمك .

(صـمت)

الخـانم : لا تريد ان تسمعني ، انني اكره تلك الساعة الحمقاء تتلاعب فيها كما تشاء . اكره عجزك .

(صـمت)

الخـانم : لا يليق الغضب بامرأة مثلي ولا الحزن حتى ...

(صـمت)

الخـانم : ما عدت احسب للفجيعة حسابا لانها شعار الضعفاء .

البـك : **(يلتفت الى الخانم)** الا يليق بك ايتها المرأة ان تصمتي حزنـا **(تدهش الخانم لتبدله الطارىء ولكنه يتقدم منها)** لا تفتحي فمك بكلمة فقد تكلمت بما يكفي طوال اربعين **سنة وكنت انصت بكل احترام . لم يكن الاحترام لك بل** لهيبة هذه الاسرة التي حطمتها بغرورك وقسـوتك ،ماذا فعلت لك ايتها اليائسة ؟ ماذا فعلنا لك ؟ **قتل جلال ابني نفسه لانك** رسمت له التعاسة والضعف منذ ان خلق . لا تتكلمي **لاني ما زلت اتكلم** . وهالة الطيبة المسكينـة غرست فيها حب البقاء على ارض متحركة فلم تعـرف المسكينة روحها وها هي قد ذهبت لذا فانا احييها مـاذا فعلت لنا ايتها البائسـة ؟ سـأعود انا الى المدينة لان بقائي هنا لم يعـد له فائدة لم يبق لنا سوى الوهم فانزعيه من عقلك **واتبعينـي .**

الخـانم : **(باستنكار)** اتبعك ؟ انا اتبعـك ؟

البـك : كما تريدين لو اني خلقت من جديد وتزوجتك لكنت اتبعت اسلوب الضرب معك

الخـانم : **(ذاهلة)** تضربنـي !

البـك : اضربك . ماذا فعلت لنا ؟ لن يسامحك الله ولا انا ولا احد . لو انك عرفت الحقيقة لكنت عدت منذ زمن لكن رأسك الصخري قتلك وفتك بنا . لا اريد ان اسمع منك كلمة واحدة لاني سأعود .

الخـانم : تضربني !

البـك : لن يمنعني أحد من مناداة أولادي لانهم ما زالوا بقربي . هالة جلال .. هيا سنعود يا اولاد لم يبق لنا شـيء هنـا **(يخـرج)**

الخـانم : **(مذهولة)** هل جن العالم ؟ اتبعه ! يضربني

(صـمت)

الخـانم : أعود ؟ واملاكي وارضي ؟ وهذا الوادي ... لا لن اعود

(صـمت)

الخانم : **(فيما تتطلع الخانم من المنظار)** سأعاقب المجرمين

(صـمت)

الخـانم : سألاحقهم على فرسـي

(صـمت)

الخـانم : وانت ايها الاحمق الكسول لن تفلت من يدي ما **دمت تهمل** هذه الارض .

(صـمت)

الخـانم : لن اسمح لاحد يعبث بارضي ، انني الاقوى **(تظل تردد حتى تنهار نهائيا على كرسيها)**

ـ سـتار ـ

اللعبة التي انتهت

جلال العشري

في تناولنا لاي أديب قصصي تصدر له مجموعة قصصية جديدة هي بحق ميلاده الادبي وان سبقتها مجموعة اخرى الى الميلاد ، لابد لنا ان نتناوله من جانبين .. بالنسبة لمن جاءوا قبله وبالنسبة لمن هو في وسطهم الان . فثمة سببية متبادلة بين الاديب وتيار عصره ، بمقدار ما يؤثر في جيله بمقدار ما يتأثر بالاجيال السابقة عليه . فهو سبب ونتيجة في ان واحد ، نتيجة لما قبله ، وسبب لما يمكن ان يجيء من بعده .

ولما كان الادب انعكاسا للواقع الخارجي ورد فعل لمواقفه ، وكان هذا الواقع في تغير وتطور مستمرين ، كان مما يتفق وطبائع الاشياء ان تكون المرحلة الراهنة نسخا لمرحلة سابقة وتعبيرا عن مرحلة اخرى جديدة ، فأديب المرحلة بحق هو ابنها الذي يعايشها ويعبر عنها من الداخل ، وليس اباها الذي يتجاوزها ليحنو عليها من الخارج ..

هكذا هوى نعمان عاشور بأول معول في صرح توفيق الحكيم الكلاسيكي ليعلن عن بداية مرحلة جديدة في التأليف المسرحي هي المرحلة الواقعية التي لا تزال اشعاعاتها تتمدد حتى الان ، وهكذا كان يوسف ادريس ايذانا بانحسار الموجة التعبيرية في القصة القصيرة وهي الموجة التي ركبها يحيى حقي باعتباره اخر من بقي من جيل المدرسة الحديثة ، ولو ان واقعية يوسف ادريس نفسها قد تجاوزتها الان كوكبة شابة من كتاب القصة القصيرة جاءت بمفاهيم وانفعالات جديدة ، لتعبر عن رؤى حضارية مغايرة ، وكانت رحلة طويلة وشاقة تلك التي قطعها نجيب محفوظ عبر التأليف الابداعي في الرواية ، اذ كان عليه ان يغوص في واقعنا وان يدرس فن الرواية ، وان يؤلف .. كل هذا في وقت واحد ، وهذا معناه بعبارة اخرى انه كان عليه ان يقوم بتأصيل الفن الروائي في أدبنا العربي، وان يطوع لغتنا لهذا الفن الجديد : وان يعبر عن الشخصية المصرية في واقعنا المتأزم والمتطور معا . باختصار وعلى حد تعبيره .. كان عليه ان يقوم برحلة بدأت من « سكوت » وانتهت عند ابواب « ساروت »

هنا .. وهنا فقط .. نستطيع ان نضع هذه المجموعة القصصية « اللعبة التي انتهت » للاديب القصصي صبري العسكري على قارعة الطريق الذي بداه والتر سكوت .. ومضى فيه كتاب كثيرون .. الى ان انتهى حتى الان عند ابواب ناتالي ساروت أعني بذلك اننا نستطيع ان نجد في قصص هذه المجموعة بداية الطريق ومنتهاه .. الطريق الذي يبدأ باستخدام الشكل التقليدي للقصة القصيرة ، ويمضي فيما بين التقليدي واللاتقليدي حتى يكاد يطرق أبواب أحدث الاشكال القصصية تطورا ، وهو شكل اللاقصة .. او الشكل المضاد للقصة القصيرة .

وتفسير ذلك تاريخيا ان هذه المجموعة لهذا الاديب لا تشكل مرحلة بعينها في تطوره الادبي بمقدار ما تمثل رحلته كلها على درب الادب ، وصحيح انمجموعة اخرى سبقت هذه المجموعة الى النشر ، ولكن الصحيح

ايضا ان « اللعبة التي انتهت » هي الاكثر نضوجا والاوضح تطورا والاقدر تعبيرا عن أدب هذا الاديب .

وربما كان الاحساس بنبض العصر هو الملمح الغالب على هذه المجموعة من القصص القصيرة ، حيث الراي الفكري والرؤيا الفنية يلتقيان معا في وحدة حية أو حياة واحدة ، ولكن الملمح الاغلب على مضمون هذا الاحساس هو التعبير ببساطة عن تلك التجارب البسيطة التي يعانيها البسطاء من الناس .. سواء اولئك البسطاء الذين يلتصقون بالقاع او هؤلاء البسطاء الذين يحلقون في القمة ، فهم في مجموعهم .. وعلى الرغم مما بينهم من مسافة اجتماعية .. يمثلون الانسان العادي .. الانسان الذي يجتر معطيات الحياة ، فيحيلها الى ذاته ، ويأخذها على عاتقه ، ويعانيها في أعماقه ثم يفرزها على ارض الواقع فاذا بها تصبح فعلا بعد ان كانت انفعالا ، واذا بزاوية التناول لدى الكاتب تجسد وجهي الحالة .. الفعل والانفعال .. السلوك والمعاناة بما يجعله يتخذ موقفا ويحمل القارىء على ان يتخذ موقفا هو الاخر وهذا معناه بعبارة اخرى ان الكاتب في هذه المجموعة من القصص القصيرة سواء في تعبيره عن بسطاء القمة او بسطاء القاع لا يكتفي بالتصوير السلبي ولكنه يغلف هذا التصوير باطار التفكير .. والتفكير الايجابي الذي ينادي بضرورة التغيير .. التغيير الى ما هو اقل ظلما واكثر عدالة بالنسبة للجميع .

ونظرة ولو عابرة الى قصص هذه المجموعة الخمس عشرة نتعرف منها على بصمات الكاتب على كل قصة على حدة ثم على قصص المجموعة كلها مرة واحدة وهي البصمات التي يمكن وصفها على جناح التعبير بالتصوير غير العادي عن الانسان العادي وعلى جناح التفكير بالموقف الثوري من الوضع غير الثوري .

هذان هما الجناحان اللذان يحلق بهما الطائر فوق سطور هذه القصص القصيرة،أما قلب الطائر الذي يخفق باستمرار فهو الاحساس دوما بالمجهول وبالحزن وبالموت والتعلق أبدا بالامل في الميلاد الجديد .

ولا يخفى على القارىء انه الامل الجريح بل اكاد اقول الامل المقهور الذي نسمع أنين جرحه واحيانا عواء قهره ، ابتداء من القصة الاولى « مولد عجل » وانتهاء بالقصة الاخيرة « الموت دائما في الفجر » ومرورا بأغلب القصص وخاصة « حريقة » و « قديمة » و « آخر الليل » و « البشر اعداد » من قصص المرحلة الاولى ثم « هي .. والقطة » و « أحزان الشيء واللاشيء » و « شنق رجل في حدوة حصان » و « قبل ان يغيب القمر » من قصص المرحلة التالية للمرحلة الاولى مباشرة .

أقول ان هذا الامل الجريح او الامل المقهور الذي تشي به قصص هذه المجموعة لا يشكل زيادة في الهم او نقصا في الوعي ، ولكنه استباق الرؤية البصرية المحدودة الى آفاق الرؤيا الحدسية غير المحدودة ومن نقطة الانطلاق الى محيط الاستباق يعبر الكاتب من الشاطىء المهجور الذي كأنه يوما الى الشاطىء المأمول الذي يكونه يوما بعد يوم وذلك فوق بحر متلاطم الامواج يستلزم من السابح في تياره ان يتمرد ويثور . ان يتصدى ويتحدى . أن يعثر على اللؤلؤة ذات الاصداف السبع أو يأكله البحر ويهلك بالطوفان .

ذلك ان صبري العسكري اختار ان يبدأ حياته من ذلك الشاطىء المهجور .. شاطىء مجتمع ما قبل الثورة برفقة هذه الجماعة المثقفة التي ضمت خلاصة التمرد المعدي منذ حوالي ثلاثين عاما حيث كان مجتمع قديم ينهار .. هو مجتمع الملكية او مصر الفاروقية ليحل محله مجتمع جديد ينمو .. هو مجتمع مصر الجمهورية او مصر الثورة . وكانت القصة القصيرة وبالذات وربما اكثر من غيرها من فنون التعبير تعكس التغيير الجذري العميق الذي احدثته الثورة في هيكل المجتمع المصري .. حيث كانت طبقة اجتماعية جديدة تنمو هي الطبقة الوسطى وتنمو معها اخلاقياتها وتقاليدها وقيمها الاجتماعية الجديدة لتحل محل القيم الاقطاعية والراسمالية البائدة .وكانت المراة تسعى للتخلص نهائيا من بقايا الحريم ومن كافة المعنويات القديمة وتسعى للخروج الى الواقع الاجتماعي للمساهمة في تغييره وتطويره والامتداد به نحو غايات أرحب أفقا وأوسع مدى .

اما هذه الجماعة المثقفة من كتاب القصة القصيرة التي اختارها صبري العسكري ان ينضم اليها والتي كانت تضم في أعطافها يوسف ادريس ونعمان عاشور ولطفي الخولي وعبدالرحمن الخميسي واحمد عباس صالح وفتحي غانم وبدر الديب من جيل الريادة فضلا عن صلاح حافظ وفاروق منيب وعبدالله الطوخي ومحمد صدقي وعبدالقادر حميده ومحفوظ عبد الرحمن وامين ريان من افاق جيل الوسط ، أقول ان هذه الجماعة المثقفة بكل ما تحمله من هموم وأشواق وبكل ما يعتمل في داخلها من رغبة في التغيير والتثوير وبكل ما يطوف بأخيلتها من احلام أضيق ما فيها يتسع لكل آمال الانسان هي التي لم تكن فيما قبل الثورة مباشرة ترى ثمة أمل في طريق مرصوف ولكنه مسدود ، لذلك كان وعيهم حادا بالطريق الاخر الطريق الذي قد لا يفضي الى شيء ، وقد يفضي الى كل شيء .

ولم تكن هذه الجماعة الا تجسيدا حيا لعناصر الاضطراب العنيف الذي ماجت به الحركة الفكرية والادبية المصرية ، وهو الاضطراب الذي كان — ولا يزال الى الان — عنوانا شاملا لما يمكن ان نسميه فكريا بالبحث عن نظرية وأدبيا بالبحث عن طريق . وتفسير ذلك فلسفيا ان الفكر والادب المصريين كانا ولا يزالان على

تفاوت في النسب واختلاف في المقادير او بالاحرى مع مع تغيير في الشكل وتغيير في الاسلوب يعانيان مأزقا ايديولوجيا على جانب كبير من الخطورة والخطر ، وكانت الحرية بطبيعة الحال هي محور ذلك المأزق الايديولوجي

ومن هنا .. لا من هناك .. ولا من أي مكان اخر تشكلت وفي ذات الوقت اضطربت حركات التجديد في الادب والفن مع الثورة على بقية الاطر التقليدية في الفكر والحياة ولم يكن غريبا ولا مستغربا ان نجد ثورة الادب تلتقي بثورة الفكر على صعيد واحد هو النضال من أجل التغيير الاجتماعي ، ولم يكن غريبا كذلك ولا مستغربا ان نجد الواقعية الاجتماعية في ذلك الوقت تعبيرا أصيلا وصادقا عن ازمة التناقض بين العلاقات السائدة وبين القيم الجديدة واستطاع الادب بوجه عام وربما القصة القصيرة بوجه خاص ان تلبي صوت النداء الواقعي الدفين في اعماق الوجدان المصري ذلك النداء الذي لم يكن صوته يرتفع الا أنينا قبل الثورة حتى اصبح هتافا عاليا وهادرا في كنف الثورة .

فوق هذا المهاد النظري نستطيع ان نتناول بالتطبيق قصص هذه المجموعة التي استهلها صبري العسكري بقصته الاولى « مولد عجل » . وكأنما الميلاد هنا هو ميلاد الحياة ذاتها او ميلاد الحياة من حيث هي حياة ، فالقصة تدور في وسط واقعي بكليته هو وسط القرية .. حيث الناس البسطاء بأحلامهم البسيطة الشيخ عبدالجليل ، الخفير مطاوع ، عيشة الجارية وعوض ابن عيشة الجارية وعزيزة وغيرهم من أولئك القرويين الذين يلتصقون بالارض وعيونهم في السماء ويتهللون لفرحة الميلاد حتى ولو كان ميلاد عجل . فها هي البقرة الصفراء تضع عجلها الوليد فيهرع عوض الى الدار ويهرول الشيخ عبدالجليل الى الجرن وتقف عزيزة وامها تعانيان لهفة الانتظار وتتلصص عيشة الجارية من ثقب في الباب ويسرع الزائر الصغير لاحضار فحل بصل لانعاش منخاري العجل الصغير وكأنما الميلاد هنا ليس مجرد ميلاد عجل ولكنه ميلاد الحياة ذاتها او ميلاد الميلاد .

ومن العلاقة بين الانسان والقرية على المستوى البيولوجي في « مولد عجل » ينتقل الكاتب الى تصوير ذات العلاقة ولكن على المستوى السيكلوجي وذلك في قصته الثانية « الناس في قريتنا » التي نلتقي فيها بمصطفى شاكر الفلاح الطيب الصبور المحب لارضه الحنون وزرعه الاخضر وبقرته النقطاء . وكل ما ينتمي الى عالمه القروي الصغير على العكس من أخيه عباس المتبرم بكل شيء حتى بالحر وقرص الشمس والتراب الساخن وكل ما يذكره بالقرية والارض والفلاحة : **(ما حدش يسمع الكلام .. كان فيها ايه يعني لو الواحد تنو مرمي هناك .. لا .. الا الفلاحة .. ملعون ابو الفلاحة) .**

ويصبر عليه مصطفى صبرا جميلا الى ان ينهره وهو يجلد البقرة النقطاء بسوط ضيقه وتبرمه **(يا مفتري حرام عليك .. هي اقفي .. بس .. بس .. هو احنا وش بهايم .. بس .. بس .. الله يرحم .. موش أحسن من التلطيم عاللي يسوى واللي ما يسواش .. ماني عارف .. طول عمرك وش فقر .. هس .. هس .. هس .. عا بقى .. عا .. لا حول ولا قوة الا بالله)** . ثم يعود فيصرخ في وجهه وقد ضاق به صبرا بعد ان صفع سلومه بن خضرة على قفاه وهو يتناول معهما ذلك الطعام الذي كان له الفضل في احضاره والذي لم يحضره الا من أجل مصطفى طيب القلب **(ياشيخ حرام عليك .. انت قلبك مافيهش رحمة .. يا اخي موش عاجبنك سيبنا .. ايوه سيبنا .. روح في ستين داهية وريحنا) .**

اما سلومه .. ذلك الصبي الصغير والفقير فلم يملك الا ان ينفس عن غيظه وغضبته بعبارة واحدة **(الهي تموت بقرتكم يارب)** . وتقع العبارة على رأس مصطفى كالصاعقة ويشعر كأنما انفرست في قلبه حربة جعلته يقطر عذابا والما . اما عباس فكأنما اغرقه طوفان من الخزي والعار وهو ينظر الى البقرة الواقفة فوق المدار ولا شيء فيها يتحرك وكأنما تتأهب للموت .

ويرتد عباس الى ذاته ويغوص في أعماقه وكأنه يبحث عن الشيء المفقود في داخله والذي يصالحه على نفسه وعلى الاخرين ويعيده الى ارضه وناسه انسانا سويا وعلى الفطرة : **(معلش يا سلومه .. حقك علي .. تعال كمل غداك) .**

ويعود الهدوء يستكين في نفس مصطفى وتمتد الايدي في صمت الى الطعام اما البقرة فتهز رأسها وتتهادى في مشيتها بعد ان أرخى السلام سدوله على الجميع .

ان فرحة الميلاد في القصة الاولى « مولد عجل » تكبر هنا في القصة الثانية « الناس في قريتنا » لتأخذ شكل الحرص على البقرة باعتبارها مصدرا من مصادر الحياة وعاملا من عوامل اشاعة الرضا النفسي في قلوب البشر . غير انه اذا كان صبري العسكري قد تعاطى القرية في القصة الاولى على المستوى البيولوجي وتعاطاها في القصة الثانية على المستوى السيكلوجي فاننا هنا في قصته الثالثة « حريقة » نراها وهو يتعاطاها على المستوى السوسيولوجي او الاجتماعي وكأنما يصور لنا القرية لا من منظور واحد ولكن من عدة مناظير حتى تكتمل الصورة وبالتالي تتكامل الرؤية .

فالقصة تدور حول ذلك الخاطر الابله الذي سيطر على تفكير عطيه الشيال منذ ذلك اليوم الذي رأى فيه رجال النقطة وموظفي الضمان الاجتماعي فضلا عن العمدة وشيخ البلد وهم يوزعون النقود والدقيق والخيام على منكوبي الحريق الكبير الذي التهم معظم دور القرية .

وتمكن الخاطر من كل خلايا عقله وجسده وهو

يسترجع صورة الجميع وهم يقبضون التعويض بما فيهم أمين العتريس الذي قبض تعويضا عن داره التي كادت ان تنهدم فوق رأسه قبل الحريق . وقرر عطيه الشيال ان يحول الخاطر الى واقع وان يحرق المخروبة التي يعيش فيها حتى يحضر في اليوم التالي موظفي الضمان ويدفعوا له التعويض مع كلمات حلوة من العمدة وشيخ البلد كتلك قالوها لامين العتريس او حتى لعلواني السيد رغم قرابته للعمدة .

ولم يجد عطيه أية مقاومة في داخله لذلك الخاطر الذي قرر ان ينفذه على الفور حتى ولو ضحى في سبيل اتمام خطته بالجلباب الابيض الذي اخذه من حسن افندي في ليلة العيد على أمل ان يشتري أفضل منه بعد ان يقبض التعويض . ولم يمض وقت طويل منذ الح عليه هذا الخاطر ، ومنذ اتخذ قراره باحالة الخاطر العابر الى واقع حي الا وكانت النار تطل بألسنتها على كتلة الظلام المطبقة على المكان وكما توقع انطلق صوت ام حسنين ليمزق حجب الصمت وفزع زوجها عمر ابو الدهب الى مكان الحريق وفي وقت لا يكاد يقاس حضر رجال ونساء وعيال كثيرون تكاتفوا على النار حتى اخمدوها من كل جانب ولكن النار كانت قد اكلت بقايا المخروبة .

ولم يفق عطية الا على صوت شيخ البلد .. شيخ البلد وحده بلا عمدة ولا مأمور ولا أي موظف من موظفي الضمان الاجتماعي .. وهو يفض الناس وكأن شيئا لم يكن وكأن الحادث كله لا يستاهل منه الا عبارة قصيرة لا تملأ بطنا ولا جيبا ولا أي شيء على الاطلاق : ((**شد حيلك يا عطيه .. مقدر ومكتوب .. عوضك على الله**)) .

ولم يدرك عطيه في استغراقته البلهاء ان شيخ البلد اعتبر الموضوع منتهيا فور القائه هذه العبارة فعاد يسأل عن العمدة والمأمور وموظفي الضمان الاجتماعي وكأنما يسأل عن النقود والدقيق والخيام ، وجاءته العبارة الثانية كما السوط الذي يجلد كل خلية من خلاياه : ((**يابني عوضك الله .. لا عمدة ولا حاجة .. الحكاية موش مستاهلة .. هيه .. سلامو عليكم**)) .

ولم يصحعطية من الحريق الذي في داخله الا على صوت بخاطره الاكتع وهو يغمز بطرف شاربه وعلى فمه ابتسامة صفراء ((**الحكومة ما تجيش عشان حتة حكويره .. الله يخيبك**)) .

ربط عطيه بين عبارة بخاطره الاكتع وبين صورة أهل القرية من نساء ورجال وعيال وهم يصرخون ويلطمون ويجرون هنا وهناك في ايديهم البلاليص والحلل وبها كل ماء القرية ليلقوه على وجه النار ، فأدرك على الفور عمق فعلته الحمقاء وهو الذي حقد على المنكوبين ذات يوم فجاء المنكوبون ليقفوا الى جواره في ذلك اليوم وتتمدد تجربة القرية قليلا في مجموعة صبري العسكري حتى تتسع وتشمل المدينة القروية او المدينة ـ القرية .. حيث العلاقات وقد تشابكت والاقدار وقد تصادمت والافراد وقد ارتطم بعضهم بالبعض الآخر ، وكان من الطبيعي امام هذه التجربة المركبة ولو قليلا ان يجيء التكنيك القصصي مركبا هو الاخر حتى تتجانس القصة مضمونا وشكلا فهنا في قصته ((يا طماطم)) نشعر أكثر بالحبكة القصصية وبالجهد المبذول في رسم الشخصيات وادارة الحوار وبحرص الكاتب على العناصر البنائية في كتابة القصة سواء من حيث البداية والوسط والنهاية او من حيث الوصول التدريجي الى لحظة التنوير .

فالقصة تبدأ باللحظة الحاسمة في حياة ((جمالات)) وقد تغيرت نظرتها الى الحياة بعد ان خرجت من المستشفى الاميري بعد شهرين كاملين من العلاج وقررت ان تستأنف رحلتها وحدها بدون المعلم متولي الذي كاد ان يكسر عظامها عظمة عظمة منذ تلك الليلة التي ضربها فيها حتى احدث في ركبتها عاهة مستديمة .

وما ان يشير الكاتب الى هذه الخلفية بسطور قليلة حتى يضعنا مباشرة امام الحدث ((**حمره يا طماطم .. قبل ما نشطب**)) وهنا ندرك على الفور تجاعيد الحياة التي اختارتها جمالات واختارت معها انتستأنف المسيرة ، وفورا وفي قلب الحدث ينبثق صوت محمود الشيال وهو يقول في عبارة قصيرة ما يقال وما لا يقال : ((**ناس لها بخت .. وناس مالهاش**))فتتهيأ أطراف الصراع ليأخذ الحدث في التطور والامتداد .. أحد طرفي الصراع .. جمالات بثدييها الناضجين كأنهما قبيلة من الهمج وأنوثتها الطاغية كأنها الطوفان . ومحمود الشيال بعينيه الزائغتين وشفتيه المتلمظتين وجسده الجائع . وتعميقا للصراع وتعديدا لاطرافه يعمد الكاتب الى عناصر أخرى مغايرة .. عم جوده الاسكافي الذي يستنكر هذا الوضع ويتأفف من هذه الحالة ، فيتعمد ان يتمتم وهو في طريقه الى الجامع مارا بعربة جمالات ((**اهدنا يارب .. ياما انت كريم يارب**)) .

واستكمالا لجهات الصراع الاربع يعمد الكاتب الى الصوت العلوي بعد ان عمد الى صوت الضمير فيجعل الشيخ حسنين يصعد الى مئذنة الجامع يؤذن لصلاة العصر . وبعد ان تكتمل أطراف الصراع وتتبلور ملامح الحدث يرتد الكاتب بسرعة الى أعماق جمالات مصورا الصراع من الداخل بعد ان صور أبعاده من الخارج فها هي تجتر احساسا لذيذا بالحرية وتمارس شعورا طريا بالانوثة وتستعذب صوتها في أخيلة الرجال وكأنما تثأر لكرامتها من المعلم متولي وهو واقف وراء الزنزانة في ملابس السجن يستجدي كلمة حلوة من السجان بعد ان سامها الوان العذاب .

صحيح ان المعلم متولي هو الذي لمها من الشارع واخذها الى بيته في ليلة كبيرة احياها الريس بهنس بفرقته المعروفة . وصحيح انه كان معلما في بيته بمقدار ما كان معلما في الحارة بين الجدعان . ولكن الصحيح ايضا انه كان دائما ما يضربها ويطوح جسدها

الصغير بيديه السمينتين في فضاء الحجرة . ويصرخ في وجهها بأعلى صوته : **« حطي في مخك كويس انك مرات المعلم متولي أجدع معلم في الحتة »** .

ولكن « أجدع » معلم في « الحتة » سرعان ما يجد نفسه بين يوم وليلة في السجن وسرعان ما تجد جمالات نفسها في السوق تبيع الطماطم وتتعرض لشهوة الرجال . محمود الشيال .. وعم جوده الاسكافي والشاويش ابراهيم وحتى عزوز بائع العرقسوس الذي يعرف حكاياتها مع كل من في السوق .

ولكي يعمق الكاتب الصراع الداخلي في نفس جمالات . الصراع بين ان تعيش حرة يطمع فيها كل الرجال وبين ان تقف الى جوار المعلم متولي فتقيم له محاميا حتى يخرج من السجن . نراه يعمد الى تطوير الحدث والوصول به الى الذروة فها هو محمود الشيال بدافع الغيرة ينقض على عزوز بائع العرقسوس ويطعنه بالخطاف في رقبته حتى يسقط على الارض ثم يستدير الى جمالات ويكيل لها اللكمات ويتجمع الناس في السوق ويحضر الشاويش ابراهيم ليقتاد الاثنين الى قسم الشرطة اما جمالات فتقف وحدها في السوق بعد ان انفض عنها الجميع . تقف وحدها لتعاني الما عظيما ومرارة بالغة ووحدة منقطعة النظير،لقد عاشت تجربة الرجل الواحد فأحست بالطمأنينة امام الجميع، وها هي تعيش تجربة كل الرجال فلا تشعر بالامان امام رجل واحد .

ونشعر بالحدث وقد بلغ الذروة عندما يتمكن الصراع من أعماق جمالات وببراعة واضحة يقودنا الكاتب الى لحظة التنوير حينما تندفع جمالات على الفور الى عم جوده الاسكافي تطلب منه ان يساعدها في اقامة محامي للمعلم متولي حتى ولو اقتطعت اتعاب المحامي من قوت يومها وحتى لو وقفت تبيع الطماطم ليلا ونهارا .

ان قصة « يا طماطم » قصة مكتملة النضوج يستكمل بها صبري العسكري تجربة القرية فيقدم فيها القرية على المستوى الانساني العام بعد ان قدمها على المستوى البيولوجي ثم السيكلوجي ثم المستوى السوسيولوجي وهو يتخذها في ذات الوقت جسرا للعبور الى المدينة معلنا عن انتقاله الى مستوى اخر من مستويات التعبير .

والمدينة التي نلتقي بها في قصص صبري العسكري مدينة كسائر المدن ولكنه يتناولها من أكثر من زاوية ويطرحها من اكثر منظور بحيث يعطينا في النهاية الاحساس بالمدينة من حيث هي مدينة لا من حيث هي مدينة معينة او مدينة بالذات فالمحكمة والصحافة والليل والزحام كلها ملامح حادة على جبين المدينة وكلها مداخل واسعة في الطريق الى قلب المدينة .

وصحيح ان القصة المسماة « قديمة » ضعيفة الاحكام الفني . سطحية المضمون الفكري . تكاد تخلو من أية معاناة اجتماعية فهي تنبثق من كواليس المحاماة ومكاتب المحامين لتطرح نفسها امام القضاة وتعرض لا اقول قضية ولكن شكوى احد وكلاء المحامين بسيوني خميس الحنفي عندما يختصم الاستاذ علي محمود الذي فصله من عمله في المكتب متهما اياه بالتخاذل في اعمال النظافة . ويقف بسيوني موقف الانبهار من الاستاذ حتى وهو يناصبه العداء لان الاستاذ يستخدم ألاعيبه القانونية فيعمد الى اخراج منديله امام القضاة وبه صرصار وعندما ينزعج الجميع لمرأى الصرصار ينبري الاستاذ مدافعا عن نفسه من ناحية . ملقنا الجميع من ناحية اخرى درسا في النظافة وفي سلامة موقفه من وكيل المكتب الذي لايملك الا ان يصرخ في وجه الاستاذ بقوله « قديمة » وعندما يحجز القاضي القضية اسبوعين للحكم يصرخ في وجه القاضي نفس الصرخة « قديمة » .

اقول ان هذه القصة رغم ما فيها من تفكك في البناء وتسطيح في المضمون وخلو من اي مغزى عام الا انها تكشف لنا عن بداية اهتمام الكاتب بواقع المدينة وما يحتويه هذا الواقع من تشابك في العلاقات وتصادم في المصالح واختلاف في أسلوب التعامل مع الحياة وهو ما يتجلى واضحا في القصة التالية لهذه القصة مباشرة وهي المسماة « كلام جرايد » التي تشي بتطور واضح في صناعة القصة القصيرة .

فها هي شلة المحطة التي تلتقي كل صباح امام فترينة سجاير عم رجب تتناول الافطار وتدخن السجاير وتستمع الى اخبار الجرايد بينهم عطيه الشيال وزكي ماسح الاحذية والجارية بائعة ورق اليانصيب ثم حمزه وابو سيد وعبدالعزيز الزواوي من « عربجية » الموقف ، وكالعادة يبدأ عم رجب بالعناوين الكبيرة وكلما انتهى من قراءة عنوان تمهل قليلا قبل ان ينتقل الى عنوان غيره . وبعد قراءة كل عنوان تدور المناقشة في السياسة بين جميع افراد الشلة . ولكن عم رجب في ذلك اليوم لم تكن تعنيه السياسة في قليل او كثير وكل ما كان يعنيه ويعانيه هو موضوع ملجأ العجائز الذي قرأ عنه صفحة كاملة في احدى الجرائد اليومية ويحاول الان ان يأخذ فيه « راي الشلة » ولم يكن عم رجب يتوقع ان يصادف من الجميع كل هذا الرفض الحاد احيانا والساخر أحيانا اخرى لفكرة ملجأ العجائز . ذلك لان احدا منهم لم يبتلي مثله بزوجة قاعدة في البيت تنتظر عودته كل ليلة ليحملها من مكانها في الفسحة الى جواره على المرتبة وفي الصباح يعود فينقلها ويضع الى جوارها الماء والطعام .

ولكن رفض الشلة في الواقع لم يكن الا رفضا ظاهريا لان احدا منهم لم يجد أمامه المبرر الكافي لاهتمام عم رجب بفكرة ملجأ العجائز كل هذا الاهتمام وهو ما جعل الرجل ينفجر فيهم غاضبا ويرفضهم واحدا بعد الاخر الى ان يشعر فجأة بألم حاد في فخذه يمنعه من

الحركة فاذا بالجميع يلتفون حوله وينصحونه واحدا بعد الاخر بالذهاب الى المستشفى ، وبالفعل يذهب الى المستشفى الاميري ويبقى بها شهرا ونصف شهر ولا يكف واحد من أفراد الشلة عن زيارته يوما بعد يوم الى ان يخرج امام فترينة السجاير كالمعتاد ويقرأ لهم عناوين الجرايد ، وعندما يأخذ رأيهم في فكرة المستشفيات وملاجىء العجائز والايتام لا يلقي اعتراضا من احد ولا يسمع احدا يقول عنه : دعك من كلام الجرايد .

والفكرة المحورية التي تدور عليها القصة هي ان اخبار السياسة ليست اكثر من وهم في أذهان البسطاء اولئك الذين لا يقدمون فيها ولا يؤخرون وليس انشغالهم بها اكثر من ثرثرة على قارعة الطريق لانهم ينظرون اليها على انها كلام جرايد مجرد كلام .. أي كلام . وانما الذي يعني هؤلاء البسطاء هو ما يمس حياتهم مسا مباشرا حتى ولو كان مستشفى للعلاج او ملجأ للعجائز ..

ويمضي صبري العسكري في تصوير قاع المدينة او في تجسيد تجربة المدينة من القاع فنراه في قصته « آخر الليل » يعمد الى الواقعية الفوتوغرافية في تصوير الازقة والحواري والشوارع من عطفة الطاحونة الى درب الابراهيمي الى شارع ابراهيم باشا ثم شارع الالفي حيث اعتاد الخواجة خريستو وابنه الصغير نيكولا ان يذهبا كل مساء لكي يبدأ الاب جولته على المحلات يعزف الموسيقى لاولئك الذين يجلسون وراء الشبابيك الزجاجية المفتوحة يتظاهرون بعدم الانصات للموسيقى وبالاسترسال في الحديث الذي لا ينقطع الى ان يدفع له بعضهم شيئا . اي شيء تحت الحاح صوت الموسيقى .

ويرسم صبري العسكري صورة لهذه المحلات في الثلاثين سنة الماضية وكيف أحدثت هذه الفترة تغييرا جذريا عميقا في ذوق الناس وسلوكهم وكأنما يقابل الواقعية الفوتوغرافية بواقعية سيكولوجية حتى يكتمل بعدا الصورة : **(أبوه هو الذي كان يحس بأن كل شيء قد تغير هذه الايام وكان يعاني من هذا الاحساس .. تردد على نفس هذه الاماكن من قبل .. طوال ثلاثين عاما .. كان الناس ينصتون .. ويعجبون .. ويتصايحون .. ويدفعون .. يدفعون شيئا له قيمة.. أما هذه الايام .. كل شيء قد تغير .. انقلب رأسا على عقب)** .

وصحيح ان الحدث القصصي يتخذ بؤرته المحورية من احاسيس الفتى الصغير نيكولا واحساسه الطفولي بالمعاناة وانخراطه في سلك الكادحين وهو لا يزال فوق الارض صبيا وهو ما نجح الكاتب في تصويره وتطويره ابتداء من انسحاب الصبي وراء أبيه على مجيء الليل واقتلاعه من وسط رفاقه الصبيان الذين يلعبون معه في الحارة حتى شعوره القاسي والمرير بالوحدة رغم ارتدائه ملابس العيد لان احدا من الاطفال الكبار.. الذين يجلسون في المحلات والبارات والخمارات وحتى من الذين يسيرون ليلا في الشارع الكبير لا تبدو على وجهه ولا حتى على ثيابه ملامح العيد. اللحظة الوحيدة التي أحس فيها بالعيد عندما دلف مع ابيه في اخر الليل الى شارع الفجالة وسمع اصوات طرقعة (البمب) الكثير الذي كان يلقى من الشبابيك والبالكونات فعاد وتذكر انها ليلة العيد .

أقول ان الحدث القصصي وان اتخذ ركيزته الاساسية من تدرج باحساس الصبي بفرحة العيد حتى اللحظة التي لا يجد فيها قرشا يشتري به « البمب » ويشارك الصغار هذه الفرحة الى ان يعثر على عدد كبير منها ملقى على الطريق فيشاركهم نفس الشعور الى ان يعنفه الشاويش حسنين ثم يعطف عليه في النهاية ويعود الصبي الى ابيه في الخمارة آخر الليل . الا ان القصة رغم هذا كله تعني أكثر ما تعني بتصوير الاطار الواقعي الخارجي وانعكاسه على نفوس وسلوك الكبار والصغار جميعا .

ان صورة التغير الاجتماعي في المدينة هي التي حرص عليها الكاتب في هذه القصة وكأنما يرصف الطريق الى القصة التالية لها مباشرة لكي يقدم لنا دراما التغيير الاجتماعي على مستوى المدينة بعد ان قدمه على مستوى القرية .

فهنا في قصته « البشر اعداد » ينتقل صبري العسكري من قاع المدينة الى سطح المدينة لا ليصور لنا الكادحين في القاع ولكن الضائعين في السطح . فالضياع في الزحام حيث يد الانسان من حوله الكل ولكن لا احد هو المحور الذي ترتكز عليه القصة في تصوير دراما التغير الاجتماعي وذات الصبي الضائع في القاع رغم ليلة العيد هو الذي يلقاه هنا ضائعا في السطح رغم عيد ميلاده فالكل يحتفلون .. يرقصون .. ويشربون ..ويأكلون ويضحكون .. ويثرثرون .. ويعقدون الصفقات التجارية والعاطفية ... كل هذا بمناسبة عيد ميلاد الطفل الذي لا وجود له بينهم على الاطلاق .

وهنا ايضا يعمد الكاتب الى تصوير الطقس الاجتماعي الذي يعيش فيه مجتمع السطح حيث الزحام ولا احد . وحيث الشعور بالوحدة في جوف الزحام. وحيث الاحساس بالضياع رغم وجود الاخرين .. « أن الاخرين يستجيبون دون تعقيد لرغبتهم في الفرار من كل شيء عقب كل نهار مرهق مزدحم .. او كل نهار فارغ بلا عمل .. او قل عقب كل نهار .. وهي رغبة لا يشعرون بها لفرط ما أصبحت طبيعية بدوام الممارسة ويتسابقون الى اسكات ما تحدثه من ضجيج في داخل نفوسهم انقاذا لاعصابهم من التمزق .

وينضج التكنيك في يد الكاتب بشكل واضح فيصفو الاسلوب ويتكشف الحوار وتبزغ التعليقات الفلسفية . وبدأ موقف الكاتب الفكري يتخلق رويدا رويدا..وسمعه

يقول : « **ولكن ذات الرداء الوردي مدت يدها لترفع الكأس الى شفتيها الرقيقتين كخط الفجر في أفق ندي** » .

ويقول : « **ولكن الحزن شيء في القلب .. والابتسامات سرعان ما تضيع .. والحزن هو الذي يبقى لانه ليس مجرد أثر على الشفاه** » .

ويقول : « **وكانت البداية لتليهما صعبة بسبب ما بينهما من تشابه في التكوين فكلاهما يميل بالغريزة الى المنح بسخاء وبغير حدود .. والميل الى المنح يقلل بالضرورة الرغبة في الاخذ ، ومن هنا نشأ استعدادهما الدائم الى الاستجابة لا المبادرة** » . الى ان يقول وكأنما يصل بنا الى لحظة التنوير التي تفضح لنا ظلمات هذا المجتمع او بالاحرى هذه الشريحة من المجتمع :

« **وانفضت الشلل .. وبدأ الضيوف يخرجون جماعات جماعات .. ومالت ذات الرداء الوردي ناحية زوجها .. لاول مرة تحدثت اليه .. ربما لانه كان الوحيد الذي يعرف طريق البيت جيدا .** » .

ان قصة « البشر اعداد » هي نهاية مرحلة في رحلة الكاتب القصصية داخل ارجاء هذه المجموعة ، مرحلة الانخراط في تجربة المدينة تجسيدا لصورة الواقع الاجتماعي على مستوى القمة والقاع وكشفا للاثار النفسية والسلوكية التي احدثتها دراما التغيير وملحمة التطوير وهي تمهدنا للمرحلة الجديدة في تطور الكاتب وهي المرحلة التي تقف بنا في قصته « هي والقطة » على اعتاب العصر الى ان تسلمنا الى ما بعدها من القصص التي تقذف بنا قذفا في جوف العصر .. حيث نلتقي بأنضج قصص هذه المجموعة على الاطلاق .

والملاحظ على هذه القصص الاخيرة هو محاولة الكاتب تكسير القالب التقليدي الذي جمدت عليه الواقعية شكلا ورفض الانحصار في التجربة المعاشية مضمونا ومحاولة الافادة من التجارب الجديدة في كتابة القصة الجديدة وبخاصة تلك التي جاءت متأثرة بتكنيك الموجة الجديدة في السينما المعاصرة كما في الافادة من روح السيناريو في بناء القصة واستبدال فكرة الموقف الدرامي بالكادر السينمائي والاستغناء عن التتابع المنطقي بين الاجزاء وبالتقطيع احيانا والمزج احيانا أخرى واستبعاد لحظة التنوير من اجل احداث الانطباع الكلي العام . وربما افتقدنا الكثير من هذا كله في قصته «هي والقطة» بأعتبارها جسرا لعبور بين هاتين المرحلتين حيث تضطرب القصة بين عنصري الحبكة والمفاجأة وبين التقطيع والتتابع المنطقي وبين الحرص على الوصول الى لحظة التنوير واعطاء الانطباع الكلي العام . فضلا عن افتقادها لاي دلالة عامة تشي بروح العصر . وبتحكم الكاتب في الشكل الجديد للقصة الجديدة . وهذا على العكس تماما من قصته « اللعبة .. مبتدأ وخبر » التي تعد البداية الاكثر تبلورا لهذه المرحلة الجديدة ففيها نرى بصمات بيراندللو واضحة على جبين القصة حيث يلتقي الكاتب بابطال قصصه فوق الورق وفي جوف الحدث ويدور بينهم من الحوار ما يتناول قضايا الفن ومسائل الحياة ومشكلات العصر . فها هو بطل القصة يخرج للكاتب ثائرا ومتمردا على طريقته في ابداع القصة :

« **قف عندك .. انا أرفض ان تستمر معي ..ومع المرأة التي كنت أعرفها على هذا النحو من الحديث التقليدي الممل . لم يكن ما بيني وبينها تقليديا او مملا** » .

وها هو الكاتب نفسه يبادله الحوار :

« **ـ ليس من شأنك ان تتدخل .. لقد صنعت الاحداث .. وهذا يكفي .. لم تريد ان تمتد بظلك الى ما بعد الحدث .** » .

وليس بيراندللو وحده هو الذي نجد بصماته على جبين هذه القصة باعتبارها البداية الحقيقية للمرحلة الجديدة في تطور أديبنا القصصي وانما كتاب الموجة القصصية الجديدة ايضا نجد لهم مثل هذه البصمات ، فالكاتب في هذه القصة لا يتخذ من الاحداث موقف المندمج فيها المتعاطف معها وانما هو على حد تعبير آلان روب جرييه مثل «**العنكبوت الساكن وسط نسيجه والذي لا يتدخل وانما يعكس ويسجل من المنطقة التي يقف فيها** »

وتفسير ذلك ان كتاب القصة الجديدة يحرصون على الوفاء بمنهج الوصف البحت للظاهرة طالما ان مادة قصصهم لم تعد في الذات ولكن في الموضوع اي في العالم الخارجي بكل ما فيه من اشياء او ما يسمى « بالشيئية » وبذلك تسقط في قصصهم الذات الانسانية بما تنطوي عليه من أحداث تجري في الزمان ليحل محلها الشيء الموضوعي بما يتصف به من ثبات في المكان . وهذا بعينه هو ما جعل بطل قصة « اللعبة .. مبتدأ وخبر » يخرج من بطن الحدث ليصرخ في الكاتب :

« **الحق أقول لك انني اصبحت أضيق بكل هذا .. هل ينقصك ان تعلم بأن تعبيراتك مجرد تعبيراتك .. لا تصلح للاستخدام في قصة عاطفية .. أيجابي .. قرار قضية .. أن هذه التعبيرات لا تستخدم في العادة الا في افتتاحية جريدة صباحية غير مقروءة** » .

ولما كان مضمون العمل الادبي هو الذي يختار شكله وكان هذا الشكل واضح التأثر بكتاب الموجة الجديدة فما ذلك الا لان الكاتب صبري العسكري قذف بكيانه كله في هذه المرحلة الى خضم العصر بكل ما يمور في باطن هذا العصر من صراعات ايديولوجية وتناقضات سياسية ومشكلات اقتصادية تشكل ما اصطلح على تسميته بروح العصر . فها هو بطل القصة المكتوي بنار العصر يشد الكاتب من قلمه ليجبره على السباحة في نفس التيار الذي يسبح فيه أبطاله فعندما يقول له الكاتب :

« الا ترى معي انك تضع نهاية القصة قبل الاوان .. يجب ان تكون هناك بداية وعقدة ونهاية والا اصبحت القصة فاشلة . »

يرد عليه بطل القصة بقوله :

- « سيدي .. اننا نعيش عصرا مختلفا .. ان عالمنا لا تحكمه البدايات او النهايات .. وانما يحكمه الاستمرار من خلال هذا المفهوم . والا كانت تنطلق في قصتي من خلال هذا المفهوم . والا كانت النتيجة انك لن تفهمني .. وان تفهم قصتي » .

فالعصر كما ذكرنا هو المناخ الفني الذي تعيش فيه هذه المرحلة من تطور الكاتب وليس هو العصر بمعناه السطحي الساذج .. عصر الهيبي والبيتلز والشورت الساخن ، ولكنه عصر الازمات والتحديات عصر التناقضات والثورات .. عصر الانسان ذي العدة ابعاد وليس الانسان ذو البعد الواحد على حد تعبير هربرت ماركيوز .

فعندما يقول بطل القصة لكاتبها « اكتبنا من خلال عصرنا » وعندما يرد عليه الكاتب ساخرا « عصر الهيبي والماكسي والشورت الساخن » يجيبه البطل على الفور « بل وعصر الحروب والازمات .. عصر السياسة التي دخلت كل بيت .. والشعارات التي جرت على الالسنة .. حتى السنة الاطفال .. لماذا لاتذكر عصرنا الا بما ذكرت ؟ » .

وبمقدار ما تنقلنا قصته « اللعبة .. مبتدأ وخبر » الى جوف العصر واهتمام كاتبها بتصويره والتعبير عنه تنقلنا قصته « احزان الشيء واللاشيء » الى ملمح من اهم ملامح هذا العصر ، هو صورة المراة الجديدة بوجه عام ونوعية علاقتها بالرجل بوجه خاص ، وصحيح أن امراة صبري العسكري هي المراة العصرية التي تسعى للخروج نهائيا من بقايا الحريم ومن بقايا المعنويات القديمة ولكنها في ذات الوقت ليست امراة نزار قباني التي جردها رجلها من قيودها واطلقها عارية فيالشوارع والفنادق والحانات ولا هي امراة صالح جودت التي تؤمن بخلود البطن اكثر من ايمانها بخلود الروح والتي لا تجعل حريتها ترتفع ما فوق الركبة لكي تصل الى القلب .

كلا .. ان امراة صبري العسكري امراة اخرى امراة تؤمن بحريتها الروحية أكثر وبحريتها الاجتماعية اعمق وتؤمن كذلك بأن هذه الحرية التي تحصل عليها بأظافرها الطويلة وليست بأحمر الشفاه انما تنمو معها اخلاقياتها وتقاليدها وقيمها الاجتماعية الجديدة .

وتصل هذه المرحلة درجة عالية من النضوج والاكتمال في قصته « اللعبة .. التي انتهت » التي كان ينبغي في ترتيب قصص هذه المجموعة ان تجيء مباشرة بعد قصة « اللعبة .. مبتدأ وخبر » لا لانها من ذات النسيج الاسلوبي والتكنيكي .ولا لان الكاتب أشار اليها في هذه القصة عندما قال على لسان احد الشخصيات : **« لقد بدأت اللعبة .. وكأن لا بد للعبة ان تنتهي .. لكل لعبة مبتدأ وخبر »** ولكن لان « اللعبة التي انتهت » هي الاستكمال الفكري والسياسي على مستوى المضمون لقصة « اللعبة .. مبتدأ وخبر » التي اكتمل فيها الاسلوب والتكنيك على مستوىالشكل فهنا يطرح الكاتب مأساة العصر أو جانبا هاما من جوانب هذه المأساة تلك التي يراها في ظاهرة الاغتراب .. اغتراب الانسان عن ذاته وعن ذوات الاخرين الامر الذي يدفعه الى استخدام إشكال شتى من القهر والتسلط وفرض الذات على بقية الذوات مما يؤدي في النهاية الى الاحساس بالضمور واليأس والضياع وما يترتب على ذلك الاحساس من موت وهزيمة وانسحاق تماما كما حدث لمهرج السيرك العجوزحسين الذي تقدمت به السن وبدأ يشعر باغترابه عن نفسه وعن عمله وعن جمهوره ولكنه اثر ان يفرض ذاته على الجميع مهما كان الثمن وكم كان الثمن غاليا .. غاليا الى أقصى حد ومضت اللحظات وهو يدور في الحلقة .. ورأى الاشياء والوجوه بغير تمييز وسمع الاصوات تهدر في اختلاط .. ووسط الظلال والصخب تعذر عليه ان يتعرف على حقيقة ما يحدث .. هل هي نظرات الانبهار والود تلك التي تحيط به من كل جانب .. او أنها نظرات الضيق والاسى ؟ هل هي أصوات الاعجاب تلك التي تدوي في اذنيه او هي صفير الاستنكار والرفض ؟ يقول الكاتب مبديا رأيه في موقف المهرج حسين من فرض ارادته على الجمهور انه لو توقف عن الدوران لحظة لتعرف على الحقيقة ، غير انه ظل يدور كالنحلة . وفي رأيه انه كلما كان يدور كلما فقد الاحساس بالزمان والمكان . وفقدانه لهذا الاحساس معناه الاحساس بذاته فقط وهذا هو بداية السقوط والانهيار وهو بعينه ما حدث لحسين مهرج السيرك لم يكف عن الدوران وبالتالي لم يتعرف على الحقيقة .. هزيمة او انتصارا .. فشلا أو نجاحا الى ان يجبره الصبي فرج على التوقف عن الدوران ولكنه استخدم لذلك اسلوبا حادا قاسيا .. استخدم السكين الذي يلمع في الظلام ينزل من فوق الحلقة ويطلعه على الحقيقة ويدرك المهرج العجوز حقيقة المأساة فيصرخ بأعلى صوته :

« انت واهم يا فرج .. لا تصدقني ؟ تصر على قتلي ؟ انت أكبر مغفل في الدنيا يا فرج .. لست أنا العقبة يا فرج .. انها اللعبة وقد انتهت .. لم تعد تناسب العصر .. هل فهمت ؟ » .

وكان حتما ان تقع المأساة وان يموت المهرج حسين وان يختلط الحابل بالنابل داخل السيرك ليصيح أحد الجمهور مات المهرج ويرد اخر يسقط

المهرج وبذلك تنتهي اللعبة .. اللعبة التي لم نعرف جيدا متى وكيف بدأت ولكننا نعرف تماما .. متى وكيف انتهت .

ولكن ترى هل ماتت الاحلام بموت المهرج ؟ وهل هدأت زمجرة الانواء بعد ان ابتلع البحر اللؤلؤة المفقودة؟ وهل ضاع الجيل الغاضب ولم تكن اللانهاية التي خرج من الشاطىء المهجور لاستشرافها الا حافة الهاوية؟ وهل يعاود السباحة في البحر والطيران في السماء ام أن السماء والبحر نفسيهما قد عادا الى نبعهما الاول .. حيث الهيولي بدون الصورة وصباح الخلق الاول يلتقي بفجر مسائه الاخير .

ان قصة « شنق رجل في حدوة حصان » تشي بهذا كله ففيها نلتقي بالفكر وقد تحطم على قارعة الطريق والنضال وقد استحال صعلكة في المقاهي والجيل الغاضب وقد ابتلع غضبه واصبح جيلا ضائعا يعاني الغربة والغرابة والاغتراب .. وحتى الجيل الطالع انفصم عن هذا الجيل ولم يعد يعنيه في قليل او كثير ، أجل : لقد انتهى عصر الفرسان كما صرح بطل القصة وهو اليم ولم يعد امام الفارس القديم سوى حفنة من الاحلام .. لا .. ولا حتى الاحلام.. فالاحلام لا تفي بثمن القهوة التركي ولا البيرة الدانماركي .. والليرة هي الليرة .. قيمتها محفوظة .. وان هبطت قيمة الانسان في بورصة هذا العصر .

اجل ضاعت الاحلام من بين يدي الفارس القديم ولم يعد يرى امامه رمحا ولا سرجا ولا حصانا ، كل ما تخلف من آثار المعركة الحدوة .. حدوة الحصان .. وحتى حدوة الحصان فقدت معناها القديم . لم تعد رمزا للفأل الحسن ولكن اداة لشنق الفارس القديم . ولكن « قبل ان يغيب القمر » عنوان القصة قبل الاخيرة .. وقبل « الموت دائما في الفجر » عنوان القصة الاخيرة . يلقي الفارس بوصيته . ووصيته ان الحب هو اليقين الوحيد ، وان القبلة هي مرادفها اليتيم

فالسحب الكثيفة والامواج المتلاطمة والاعاصير الهادره تستكين أحيانا كثيرة في احضان شمس دافئة أو قمر مضيء وهكذا تعود الرومانسية من جديد ينبوعا لادبنا القصصي ولكن في مستوى اكثر تعقيدا واشد تركيبا فهي ليست الرومانسية الحالمة في مقابل الواقعية الساذجة ولكنها الرومانسية العصرية في مقابل الواقعية الجديدة وهي الرومانسية التي عادت من جديد في هذا العصر وعلى يد كاتب مثل اريك سيجال في قصته المشهورة « قصة حب » ينبوعا لا ينضب لفن الرواية والقصة القصيرة .

يقول الكاتب في قصته قبل الاخيرة « قبل ان يغيب القمر » يقول للمراة وهو يحاورها :

ـ تحمليني الليلة .
ـ ارهقك .
ـ زمني ارهقني .
ـ لست عجوزا .
ـ ابن جيل منهزم .

ويعود فيقول في قصته الاخيرة « الموت دائما في الفجر » ربما لنفس المراة أو لامراة أخرى . أو لاية امراة :

(ـ هل تعرفين .. ؟ الرجال يحتاجون للنساء اكثر في زمن الحرب .
ـ ولكننا لسنا في حرب .
ـ ولسنا في سلم .)

ويقول الكاتب معلقا انها سحبت يدها من يده ولم تشعر بمأساته وانه بدا في نظرها كمن يمثل انه في مأساة . وتلك هي مأساة المأساة ان يعاني البطل المأساة ويتصور الاخرون انه يمثل المأساة ولا يعانيها ... وانه كما الشاهد على قبر عصر مضى ، في الوقت الذي يكون فيه شهيدا او واحدا من شهداء هذا العصر .

ـ القاهرة ـ

ديوان الاغاني الغجرية

نادیا ظافر شعبان

كلما توغل حميد سعيد في دروب الوحدة والغربة تكتسب افكاره عمقا جديدا ، وتتكثف الانسانية في شعره : فكلما اعدت قراءة قصيدة ما ، اكتشفت فيها بعدا جديدا ، يترك طعم العسل في حلقك حينا ، ويوهج نورا متقطعا امام عينيك احيانا اخرى ... فاذا انت مشدود بقوة الى الحروف ، الى الكلمات ، يعز عليك ان تقلب الصفحة ، او ان تفارق الكتاب .

وكما في شواطىء لم تعرف الدفء ، ولغة الابراج الطينية ، تبقى هموم الوطن العربي الجريح المقطع الاوصال ، المتسربل في شباك الباعة والتجار من بعض حكامه ... الوطن الذي تتحكم الغوغائية في قدراته، تهدر طاقاته الانسانية الخلاقة ، لتقدمها قربانا في مذبح جهلها وغبائها وانانيتها .

« انني مسكون بالوطن .. احمله اينما حللت ، مثل لون وجهي ونبرة صوتي . ان المسافات الجغرافية لا تبعدني عنه ولا تقربني ... غير ان الغربة منحتني حساسية احس بجدة الوانها » ...

ويكبر الشوق في داخله ، في جادات المدن البعيدة ... فيمد الشاعر الجسور بين اسبانيا والرصافة في اقل من ثانية ، ويرى الفرات يطلع من بين يدي غرناطة ... لقد امتزج حميد سعيد بالارض التي زرعت في اصابعه القصائد والشمس والصواري ... فهو يحملها في اعماقه اينما رحل ...

وديوان الاغاني الغجرية ؟

يحمل حميد سعيد ، الطفل الكبير الغاضب ـ معه هموم الوطن العربي الكبير ، الى المدينة الغجرية الساحرة ، .. يطل عليه وجه الوطن العربي الجريح في منعطف كل شارع ، وفي كل رحلة في قطار ... في جادات مدريد الممتدة الى اللانهاية تنتشر في يديه يافا ... في شوارع مدريد تخلع القدس قمصانها ... تعرى وتجوع ...

يحمل حميد سعيد الذى اتعبه السفر من ميناء لاخر ، احزان تلك المدن القريبة والبعيدة ، المتعبة في الليل ، التي يكن لها حبا مطلقا ... يمتزج بترابها ،يترقب بلهفة الثانية التي يراها خلالها تتململ ، لتحطم قيودها ، وتعدو نحو الحياة والحرية ... فقيودها تؤلمه ...

موتها يؤلمه ... لكنه بالرغم من وحدته ، يظل قويا وقادرا مثل غجره ، على ان يقارع الحزن بالفرح ، والموت بالحياة ... انه لا يقر بهزيمة ، .. وهو ينتصر على كل شيء لارادته ، ولا يخشى ان يحطم القيود :

(الا ايها الوطن العربي المقيد بالرمل
خذ صفحة من كتاب الاسنة
وادرأ بها حافنات المغول

فلتتقدم الي
اريك تخوم يديك ... قيودك
تلك التي تستفيق معي
وتدور معي في المقاهي
وفي الليل تمسح وجهي ... تعطرني ... وتنام معي .)

ويبقى طموح الشاعر كبيرا بالنسبة للوطن ... وهو يذكرنا بروبن داريو ، طفل ميتابا الكئيب ، الذي اختار البجع ليكون رسولا امينا ينقل افكاره للعالم ، وصديقا مخلصا يلتجيء لدفء بحيراته ، عندما يعصف اليأس في موانئه ، ويتكثف الحزن الوثني في اعماقه : حزنه على تمزق الوطن ...

فروبن داريو الطفل القلق ، لا يرتاح لصورة وجهه ، الا عندما تعكسها له مياه بحيرات البجع ، ولا يرتاح من تعبه ، الا عندما يسر بأحزانه للبجع :

لفقدان العزائم ، التي تدفع للاعمال العظيمة ما الذى سنقوم به نحن الشعراء ، غير ان ننشد بحيراتك ؟)

فحميد يريد ان ينزع الاقنعة عن وجه السيدة « الوطن » ، ويغتال الكلمات المحشوة بالقش التي يلوكها بعض السماسرة في حديثهم عن حاضر الوطن ... عن مستقبل الوطن .

حميد سعيد الطفل الكبير الغاضب ، يريد ان يستبدل بالثورة مثل غارثيا لوركا بيت حبيبته ، وصندوق الزينة ، وكل ما يملك حتى يمسح آثار الحزن والغربة عن الحياة ، عن جبين تلك المدن المتعبة ، التي زاد من حزنها ، ان نشر الليل فوق انقاضها وبعض اسوارها عباءته ... ويتمنى ان يرتقي الوطن الى حدود السماء مثل بجعة :

(فلتنزع الاقنعة
عن وجهها وليظهر الوطن
وليصعد الوطن
الى حدود الله مثل بجعة ... ليصعد الوطن .)

ومثل غارثيا لوركا ، يجمع الطفل الكبير حميد سعيد ، حوله الاطفال الصغار الذين يرى في وجوههم امل المستقبل ، ويغني لهم اغنية من عراقه الحبيب :

« ياقمر ياحلبي
قول لابويه خل يجي .... »

غرناطة :

وتستوقفه غرناطة ، آخر معاقل العرب في الاندلس العربية ، اخر شعاع لحضارة انسانية زاهية توهج ، نورها في كل بقاع الدنيا ... اخر وهج اغتالته الانانية الحاكمة ... والاستهتار ... فظلت غرناطة واجمة في مكانها ، تؤلمها الجراح ، تحن الى ماضيها الزاهي ، الذى اصبحت صورته دخانية في عيني حاضرها الحزينتين ... فغرناطه تعيش في حالة حزن وثني يخشى الموت .. فهي تنتظر اليوم الذي تبعث فيها الحياة من جديد ... وتلك الحالة لا تمنعها من ان تسمو فوق الجراح .

« حضارة رائعة ، شعر ، علم فلك ، فن عمارة ورقة لا مثيل لها في العالم اختفت لتحل محلها مدينة فقيرة ومذعورة ... » ارض معوزين حيث تتململ حاليا أسوأ بورجوازية اسبانيا ... هكذا وصف غارثيا لوركا ، في حديث له الى جريدة الشمس في ١٠ حزيران ١٩٣٦ سنة وفاته .

يتوقف المسافر في المحطة الصغيرة ، التي تجسد صورة حاضرها ، مأساة العديد من المدن العربية المنهارة ، التي يجترها الموت مرات ومرات في اليوم ، كما يجتر البقر طعامه حين يجوع ... ولا من يعترض ، ولا من يصرخ ، ولا من يحطم القيود ، او يمزق الاقنعة عن وجوه المدن الزائفة ، التي تعيش في حالة كرنفال دائم ، ولا تعي قيمة وجودها وحيانها ...

تستوقف المحطة الصغيرة الشاعر ، يستوقفه حزنها ، ويقرأ في دفاترها قائمة بالمنع :

(● وجهها
● الحشيش
● الثورة والحزن !)

فما الذى حل بناس تلك المدن ، التي ظلت طوال قرون منارة الدنيا ، ورسمت بعطائها الانساني في كل ميادين الفكر والعلم والمعرفة ، ابهى صورة للحضارة الانسانية ؟ ما الذى حل بناس تلك المدن الابية ، حتى ارتضت ان يسحقها الذل والهوان ؟ حتى ارتضت ان يتساوى في مفهومها الحشيش بالثورة ، ولم تخجل من تعليق شعارها هذا ، في صقيع المحطات الكئيبة ؟؟

ويستمر نزيف الجراح ، في اعماق تلك المدن الغريبة عن نفسها ، والغريبة عن الحياة ، لكن ماريسا التي لا تتعب ، عرافة بارعة في قراءة سطور المستقبل انها لا تخاف الطيور السود القابعة في زوايا الشوارع العربية ، ولا تخشى ان تنتقل :

(من ساحلها البارد نحو النار) .

فماريسا الفجرية المولودة في جزر الصقيع ترفض الموت ... تتحدى الموت ، وتظل تحوم كالفراشة حول الضوء ، لا يهمها ان تحترق اولا تحترق فهي تعشق الحياة ، وترفض الجمود ... فلا يهمها ان يقودها تمردها على تقاليد بيئتها الى الوحدة ... الى القلعة التي يموت فيها المغنون وتختنق اناشيد الحياة ـ المنطلقة بدفء وحمية من حناجرهم الفجرية الرافضة ـ ، في صمت جدران القلعة والاسوار ..

وماريسا تقارع الموت ، تنشد للاطفال اغنية طفلة ، ترتجف اصابعها ، وهي تعزف على القيثار ... تموت ليحيا غجر البحر .

(ليأت غجر البحر
خذوا قمحا .. ثيابا .. صحفا

تفترع المدية وجه الماء .. آت شجر الماء ..) .

« الفجر احدى العلامات البارزة في اسبانيا ، يقارعون الحزن بالفرح ويثورون على طريقتهم الخاصة ، احببتهم ، واحببت اغانيهم النابضة بالحياة والحب والصدق والتمرد .. وحاولت ان استفيد منها . .. »

فماريسا الثورة

ماريسا التمرد

ماريسا الوحدة

ماريسا الاغنية الطفلة ... هي وجه المستقبل للوطن النائم في البيدر ... هي خبز لاسراب العصافير الجائعة في الارض البور .. هي العشب ينمو في القيثار .. ما اروعها من عرافة مواجهة لقصيري النظر الذين يسندون كراسي الحكم في بعض البلدان العربية ... ما اروع الالوان التي تتوهج مع اطلالتها الرائعة ، الوان السمك الساحر والنارنج ... ما ان تطل ماريسا حتى :

(تمتد لقرى ماهولة بالشمس والبربين والكحل).

ماريسا المتمردة المسكونة بالحياة ، التي تبقى اقوى من البحر ... ماريسا الرافضة تبقى المنارة في عتمة الموانىء العربية ... خيوط الفجر الاولى تنتشر فوق غربة تلك المدن التي سحقها كابوس ليل طويل ..

ماريسا القمح .. الثياب .. الصحف .. البذار، الشجر ، الغابة ، الخزامى ، البربين .. احلى اغنية طفلة تترك صداها في ارضنا الموات ، التي يجثم فوق صدرها صمت القبور ...

ماريسا الماسحة اثار التبغ والافيون ، عن جراح المدن العربية ، تختفي وراء مشعل الحياة .. تصبح المشعل ذاته الذي ينير الطريق لاطفال الوطن .. وتبدد اوهام الذين يعتقدون ان موتها مؤبد ، وان عقارب الزمن تسمرت .

ماريسا الصباح المشمس ، احلى اغنية طفلة للمستقبل ، ينشدها الطفل الكبير حميد سعيد ، الزارع هموم الوطن في مسام جلده ، المؤمن بقدرة الناس البؤساء في هذا الوطن ... قدرتهم على بناء صرح المستقبل ... الشاعر الهاتف من اعماق الاعماق :

(ايها الناس
جئتكم ببلادي وجاءت اليكم بوجهي
بلادي
مباركة هي ... ملعونة
حلوة ... مرة
غضة ... صلبة
غير اني احب بلادي
احب بلادي
احب بلادي ...)

وطن لطيور الماء

الدكتور جليل كمال الدين

ان المرء ليبتهج حقا اذ تطالع عيناه هذا الشعر الرائع ، الذي تدفقه صدور الشعراء الشباب في الوطن العربي ، وتطلعه وزارة الاعلام في القطر العراقي اضمامات فواحة عاطرة .

ومن هذه الباقات او الاضمامات ما طالعنا به علي جعفر العلاق ، الشاعر العراقي الشاب ، والحديث ايضا ، في ديوانه الجديد « وطن لطيور الماء » .

ـ ١ ـ

ان هذا الديوان مكتمل بعدة اعتبارات وعدة معان ، فهو يسجل فرح الشاعر بالثورة ، وتعاطفه معها ، بل لنقل تكريس نفسه لها ، وهو يسجل ايضا حزن الشاعر الذي يرافقه في كل خطواته ، وهو حزن شفيف ، رهيف ، يلبس الشاعر كما تلبس الغلالة الجسد ، ويسربل كل انفاسه ، ان صح التعبير وجاز . وهو يسجل ايضا خطوة متقدمة في شعر العلاق ، قياسا الى اشعاره الباكرة والسابقة . وهو ، اضافة الى كل ما سبق ، يسجل تفردا تكنيكيا يكاد يختص به الشاعر وحده ، فقد جعل هذا الشاعر لغة الحديث اليومي ، وبالضبط لغة ابناء الريف الوافدين الى المدينة الكبيرة ، الضائعين في منعطفاتها ومنعرجاتها ، لغة مطواعة للشعر الحديث ، وللشعر الشاب خصوصا .

ـ ٢ ـ

ان تكريس الشاعر نفسه وشعره للثورة يبدو هنا في اكثر من قصيدة ، وفي اكثر من موضع ، واكثر من مناسبة . انه ليس فرضا لازما يؤديه ، كما كان يؤديه الشعراء الكلاسيكيون والنيوكلاسيكيون حين كانوا يقسمون شعرهم أبوابا حسب الاغراض : باب للمديح ، وباب للهجاء ، وباب في ذكرى الوطن ، وباب في الاخوانيات . كلا ، انه ليس من هذا ، ولا يمت اليه بصلة . انه حلولية الشاعر في الوطن ، وحلولية الوطن في الشاعر ، فهو نوع من الاتحاد العضوي ، او اذا شئنا التعبير بلغة شعراء الشرق : هو نوع من التوحيد الصوفي ، توحد الانسان بالقضية ، والقضية بالانسان ، فالقضية هي الانسان ، والانسان هو القضية .

ان العلاق ، في هذه المجموعة ، هو الوطن الصغير والكبير . هو العراق وهو الوطن العربي ، مثلما يكون هذا العلاق وسواه من شعراء العراق ، وشعراء الوطن العربي الملتزمين التزاما واعيا ، هادفا ، ثوريا بحق :

افتح قمصاني للريح
واهتف ، منتشرا ، كالماء
ـ هذا الوطن الواسع جاء
ابيض كالفضة ، مبتلا

عذباً كطيور الفقراء
يحمل قمصاناً للجرحى ، واضابير
سيهبط منها المنفيون ،
الاطفالُ ،
الريحُ ،
الشعراءُ

« وطن لطيور الماء »

انه الوطن الواسع الذي يلف الجميع ، ويسبح الجميع فيه ، مثلما تسبح الاسماك في الماء ، فان تسمم الماء تسممت اسماكه في الحال . ان الوطن لا يؤذي أبناءه ، وابناؤه ملزمون — لزوم الحياة ذاتها — ان يؤدوا ضريبتهم من دمهم ومن روحهم لهذا الوطن . والوطن واسع يلف الجميع . هل هو وطن لطيور الماء ، ام لطيور السماء ، ام للشعراء انفسهم ، ام للاطفال ، ام للريح ؟ انه كل هذا وذاك ، انه وطن الجميع . فالشعراء بمعنى من المعاني هم طيور ، والاطفال هم طيور ايضا ، والريح ايضا هي طير كبير . وكل هذا ينبغي فهمه بشكل نسبي . ان طيران الطير ، مثل تحليقة القصيدة والمقطوعة الشعرية : انها حركة الى الاعلى والى الامام ، فالطير لا يرجع الى الخلف ، واذا حط الى اسفل ، حط بانتظام ، ولضرورة ، ولسبب . وكذا الشعر ، وكذا الشعراء .

وينبغي المبادرة للتذكير بأن وطن الشاعر العلاق ، هو وطن الفقراء ، وليس وطن المحتكرين والكومبرادور . انه وطن القوى المنتجة للحياة ، وطن صانعي الحياة ، وطن الكادحين .

ومن هنا تكون رؤية العلاق لدمشق الجريحة ، ودمشق المناضلة رغم الجرح ، ودمشق المنتصرة والتي ستنتصر باستمرار ، رؤية واقعية نجد فيها حزن الشاعر متوحدا بالحزن العام ، ورصاصه متوحدا برصاص الفقراء جميعا ، ورحيله مندمجا برحيل الوطن، فلا خير في شاعر دون وطن ، ولاخير في سفينة دون ربان. والربان هو الوطن دائما . انه الرحيل الرومانتيكي ، الواقعي ، وهو أروع الرحيل ، مذ كان الرحيل :

سيدي
ان هذا الدم ، المطر ، القبعات ، العراه
حطبٌ للصراح الذي يبدأ الآن ،
حيث يصير الفضاءُ المشبّع بالدمأرضاً
وتغدو الاراضي فضاءً
وهذي السماواتُ
مفتونة بالرحيلْ
(أترى تحت قمصانها قريةً
من قرى الشام ؟
أم وردةً ،
من ثراها الجميلْ ؟)
حيث تختلط الطرقاتُ الطويلة ،
بالفقراء ، الرصاص ، القرى :
لوحوا للدماء التي
سوف تغدو بلاداً مباركة ،
لوحوا للطيور التي تتدافع كالماءِ ،
... يرحل بي وطني

« تلويحة للريح العراقية »

وكان المتنبي العظيم يقول :

أعز مكانٍ في الدنا ظهر سابح
وخير جليس في الزمان كتاب

وكان يقول ايضا ، بعزة العربي الكريم وانفة العربي الحر ، ان مفرشه هو صهوة الجواد . ان العلاق ايضا ، كحفيد من احفاد المتنبي العظيم يأبى ان يغتسل دون ان يغسل جراح الوطن العربي ، ويأبى ان يستريح وقلبٌ لفقير في دمشق لم يعرف الراحة بعد. انه الريح ، والريح هو . ومن هنا كانت اغنيته الاولى في قصيدته العميقة بدلالاتها ، والفنية بمعطياتها الفكرية والفنية معا ، تتحدث عن الوطن لا كوطن جغرافي فحسب ، ولا كوطن ساكن ، هامد ، خامد ، وانما عن الوطن كوطن متحرك ، وطن يقاتل ، وطن يسوح كالريح ، يغسل كالريح الجراح :

وطني ،
وطني ،
وطني ،
بابٌ للتاريخ العاصف ، والشجر المقطوعْ
جيشٌ يخرج ، هذي الليلة ، من قارات الجوع
يصنع للفقراء حياةً ،
يصنع للصحراء حياة ،
يمنح أوسمةً ، ومياهاً للانهارْ
وطني العابرُ ،
عند الليلِ ، خطوط النار

— ٣ —

ولعلي لا اخطىء حين اقول ان في العلاق واضرابهمن الشعراء المعاصرين ، شعراء التقدم العربي — الاعصار والانسان معا ، حنينا لا الى ابن زريق البغدادي (على عذوبة شعره) بل الى المتنبي نفسه ، رمز الفتوة الخلاقة ، ورمز العظمة الحقيقية — عظمة الانسان حين يبدع ، وحين ينتصر على نفسه قبل ان ينتصر على خصمه ، ذلك ان مملكة الانسان جد كبيرة ، وليست محصورة بمملكة الآخرين فحسب ، بل انها تبدأ بالذات من مملكة الذات .

وهكذا نستطيع ان نفهم حزن الشاعر الحديث ، ونموذجه الرائع هنا : علي جعفر العلاق في «وطن لطيور الماء » . لماذا الحزن ؟ اهو استلاب ؟ أهو ضريبة لانعرف من أين وعلام والى م ؟ أهو عقوبة ؟ كلا ، انه شيء في الدم .ويوم يكون الحزن شيئا في الدم ، اذا صح التعبير، يكون الحزن مفتح العيون ، ويكون انسانا ، ويكون واعيا ، ومن هنا فلا خوف منه ، ولا خوف عليه .

ان هذا الحزن يسكن الدم ، وهو حزن يشبه حزن

الحجيرة للحجيرة ، وتداعي الكرية للكرية . خذ مثلا قصيدته « وجه الثريا كتاب » فماذا ستجد فيها ؟ ستجد ان حزن الشاعر هو حزن الارض ، هو حزن الوطن ، ولكنه ، ايضا ، الى ذلك كله ، حزن الذات ، وحزن الانسان متوحدا دون وطن ، ودون عصافير ، ودون ريح ، ودون اعشاب . انه اذن حزن يذكر باحزان السياب والبياتي ووالت وايتمان وغورسي وماياكوفسكي ونيرودا ، بل بحزن هرقل حين يفارق أمه الارض ، فيفتقد نسغ الحياة ، فيهوى .

آه ...
اذ يتسكع هذا الجريحُ ،
بلا وطنٍ
أو عصافيرَ ،
اذ يتقرب من خوفه ،
والندى بين قمصانه وحشة" :
امسِ غربت الريحُ ،
والغيم لمّ اطرافه ،
أيكم قد رأى من احبُ ؟
واي" راى
وردة الروح تذبل
مذ غادر الظعن مائي
وتناءت عصافيره
عن انائي ... ؟

ان الشاعر لا يتمنّى الموت ، على عادة الشعراء الرومانتيكيين الميتين قبل الموت ، اللاعنين الحياة قبل ان تلعنهم الحياة . بالعكس ، انه عاشق الابدي ، بل اكاد اقول انه شهيد العشق : عشق الحياة ، وعشق كل ماهو حي ، وجميل ، ورائع ، انطلاقا من الوطن الجريح المناضل ، الى الحبيبة في الريف ، الى الصبا والطفولة ، الى العوالم البلورية التي تترامى خلف الضباب مرئية وغير مرئية في آن واحد .

وفي « القصيدة المائية » تطالعنا أصداء سيابية ، ليست هي التقليد ، بل هي التأثر الحاذق ، التأثر الشاعر اذا صح التعبير . وأينا لم يتأثر سابقيه ؟ لكن العلاق يبقى هو العلاق ، دون أن يضيع في التقليد . تظل شخصيته هي المسيطرة ، وأجواؤه هي الماثلة ، وان كان قد أفاد ، بحذق ، من الانغام السيابية ، فأغنى شعره نقلة أوثق :

ذاك وجهك ، ام جمرة في ثيابي ؟
أم هواي الذي يتشهى يديك المغامرتين ،
ويرقب ما يحمل الليلُ
من مطرٍ للحشائش ،
« هل تذكرين الحشائشَ في الليل ؟
اذكرها حين تندى ،
واذكرها
حين تفضي باسرارها
للترابِ »
ذاك وجهك ،
من أيما أفق تنظرين ؟ أرى غابةً
ملاتها العصافيرِ : تهربُ من مطر الصيفِ ،
والورد فاجأني لينا ،
وثيابكِ ، تلك السماءُ الخفيفة ، تأخذني

ان الشاعر مولع بالرحيل لانه هو الرحيل ، وهو هائم بالعشب لانه هو ورقة من أوراق العشب (على حد ما أسمى والت واتمين ديوانه) ، وهو نزف الجرح لانه بعض الجرح .

وحزن الشاعر هو حزن الريف ، ريفنا العراقي بخاصة . ووحشته هي وحشة عصافير الريف . والغيم هو الغيم الشاعر الذي يمر بالقلب شفيفا ، فيجعل الشعر لحنا اسرا ، بليغا ، ومقنعا معا . ان الشاعر يسيطر على الموضوع ، والموضوع يصبح شيئا من اشيائه ، ركنا من اركان مملكته . وشعره يتمثل الاجواء ، ويتغلغل في حناياها ، دون ان يضيع فيها :

كيف لي ان ازيح العصافيرَ ،
عن وكرها ؟
ان وحشتها الان ، اعظم مما مضى ،
وترددها الآن اعظمُ
هذي العصافيرُ جائمة"
في حناياي ، عالقة" مثلما يعلقُ الماء بالثوبِ ،
ها انها تتدافع ما بين اوردتي
كالندى ،
تصبح ، الان ، اقرب من رجفة القلبِ ،
يابسة ، تتغنى :
أيا غيمةً واطئة
هل تمرّين بالقلبِ ؟
بين وساوسَي البيض
والحيرة الدافئة"
هل تمرّين ،
ياغيمة واطئة ؟

ومرة اخرى يغدو الوطن هو الانشودة ، وليس في الامر عجب ولا دهشة . ذلك ان الحزن كان هو حزن الوطن متوحداً أو حالاً في شاعر القرية ،شاعر الجنوب، شاعر طيور الجنوب :

سيدي ،
كم سماء تعشقتَ ، كم وطناً
كنت تدفن قلبك فيه ؟ وتلقي
وساوسك البيضَ
في مائهِ

(ذات القصيدة)

ـ ٤ ـ

يمكن القول ، بعد كل هذا ، ان علي جعفر العلاق

شاعر من الريف ، شاعر من الجنوب ، ولكنه ليس بداهة – كما يقال – شاعر كل ما في الريف وكل ما في الجنوب . ان الشاعر تقدمي الرؤية ، مستقبلي النظرة ، فهو يرفض تخلف الريف ، ويرفض تأخر الجنوب ، وهو يشد نفسه بكل ما هو تقدمي في العالم ، انطلاقا من الثورة في العراق والوطن العربي ، الى ثورة الفداء الفلسطينيين ، الى ثورة الفيتنام ، وكوبا ، وكامبوديا ، وبيرو ، وشيلي . انه شاعر الفقراء في كل مكان ، وشاعر الفقراء العرب على وجه التحديد .

وفي قاموس العلاق تجد كلمات الفلاحين اليومية، تجد قاموسهم المتداول ، وقد تحول شعرا . كما تجد الصور الرعوية والقروية في كل جبهة من الجبهات الشعرية والكفاحية التي خاضت فيها قصائد العلاق ، وطوفت فيها كلماته . وهكذا نسمع :

أتجيء الى النهر ؟
نخلط بالماء اخطاءنا ،
ودشاديشنا ، ورمادَ الحياة

ونسمع (في تداعيات ابن زريق) تداعيات العلاق نفسه :

آه ... واسطْ
اذكر ، هذي العشية ، كل روازينها
اتذكر دهلتها ليلة الفيضانِ ،
عصافيرها حين تعترضُ الريح
« ها انها ، الان ، مخبوءةٌ
في قميصي ،
كما الوشم في وجه أمي »
وواسط دشداشةٌ
بلّل الماء اذيالها

اقول ، نسمع كل هذا ، دون ان تخدش اسماعنا كلمة « دشداشة » الريفية البحتة ولا « دهلة » الجنوبية المحضة ، كما لن تخدش اسماعنا الشعرية كلمات اخرى قد يسمونها فولكلورية فحسب ، لكن فيها كل ريح الجنوب، وكل انفاس شعراء الجنوب انطلاقاً من السياب وسعدي يوسف وحسب الشيخ جعفر شعراء كل جنوب في كل مكان ، ولنشر الى لوركا مثلا . ولنسمع :

لم يكنْ للخراب طريقٌ الى دفئنا ،
أو عصافيرنا الحية القلبِ ،
– ذاك الزمانه
وردةٌ
في المياه التيْ
عافها المدّ مخبوطة ، ان ذاك الزمان
وطن ممطر
كان يلعب فيه المحبّون
يزهر في رمله السيسبان ...
هاهي ، الان ، أمّ تعلم ابناءَها
كيف يجتمعون على صحَن واحدٍ ،
كيف يغفون في غطوةٍ ، باردةٌ
وتغني :
حديثك
ام مطرة الصيف
ما بلّلت عشبةً واحدةً ؟

نسمع كل هذه الكلمات التي قد يعتبرها بعض الشعرا والنقاد من ذوي الذوق الارستقراطي او من محبي الغموض المفتعل والكلمات البلورية المنتقاة دون ان يكون لها روح أو حياة ، قد يعتبرونها « هجينة » او « زائدة » او « من باب الحشر والاقحام » ، ولكننا نجدها ، بلغة الشعر ، ونغمه الفصيح ، وبوحدة الشكل والمضمون العضوية الحقة ، نجدها في مكانها تماما ، لانه من المستحيل ان تتحدث عن الجنوب العراقي ، وعن واسط القديمة والجديدة دون ان تطوف مثل هذه الكلمات على شفتيك كشاعر مؤمن بالشعب ، منطلق من رؤاه ، متوحّد باجوائه .

بالطبع ، كان باستطاعة الشاعر ان يجد كلمات اخرى ، كلمات « افصح » (حسبما يقول البعض) ، لكن ذلك كان سيكون حذلقة ليس الا ، لان وضع الشيء في غير موضعه خطأ ونشاز .

ان قاموس العلاق الشعري هو قاموس ريفي محض ، لكنه في بعض القصائد يكتسب انغام المدينة ، دون ان ينسى الاصل والمنبع ، نعني بذلك الريف الذي منه تحدّر ، وباسمه نطق ، واليه جاء . والشاعر يخلع نفسه على الطبيعة لا ادعاء كما يفعل بعض الشعراء الرومانتيكيين المتأخرين ، بل لانه يجد نفسه جزءا منها . فهو يفرشها بالحزن ، لانه حزين ، وهو يفرشها بالفرحة، احيانا ، لانه مليء بالفرح ، وهكذا ، ففي قصيدة « وطن لطيور الماء » تجد القمر ملتهبا ، مهموما ، يحوم قرب الماء ، ويصبح منديلا من مناديل الشاعر ، وغنوة من اغانيه . ولكن الزمن الواسع يجيء ، اخيرا ، فيكون الخلفية الناضجة ، خلفية المستقبل ، كخلفية الوطن ذاته ، لكل المكتئبين ، ويكون « أغصانا لطيور الماء » .

والحجر والعطش يتوحدان . ان وحدة الحجر في الطبيعة تذكر بعطش الفقراء في كل مكان . ان الحزن يجد نفسه قاموسا « علاقيا » ينفرد به الشاعر ، ويصوغ كلماته ، من فولكلور الجنوب ، ورؤى المدن الريفية ، واحلام الرعاة ، وافكار الشعراء الشعبيين ، بمعنى الشعراء الناطقين بلسان الشعب والصادحين بهمومه .

– ٥ –

وتجيء اللازمة ، عند العلاق ، في قصيدة « المنافسة » مثل الترديدة او لازمة المهد « التنويمة » . «أكانت جميع الحدائق » . ان استخدام اللازمة ليس شرطا في كل قصيدة ، ولكنه يأتي معافىً لدى العلاق ، وخصوصا في قصيدة « المنافسة » .

ان الشاعر يؤاخي بين المونولوغ والديالوغ ، يوحد بينهما ، بهدف ، ولغاية . ولعل الشبان المعاصرين من

شعرائنا هم اكثر الناس هموما ، ذلك لانهم ابدا يفكرون، وابدا يحزنون ، وأبدا يحدثون انفسهم ، كمن به وسواس ، وكالصوفيين اذا صح التعبير . انهم الثوار الحقيقيون الذين لن تنتهي أحزانهم الا بانتهاء احزان الارض جميعا . ومن هنا كان التحول من الديالوغ الى المونولوغ ، وبالعكس . ومن هنا تأتي اللازمة من تلقاء نفسها لتحتل مكانها في القصيدة لاضيفة غير مرغوب فيها بل ركنا ، واكاد أقول حجيرة في الكيان الشعري ، وأعني به هنا ـ القصيدة . ذلك اني لا أومن بغير الالتحام العضوي بين الشكل والمضمون ، بين الموسيقى والبناء ، بين الكلمات الحديثة والفولكلور ، بين الرؤية المحلية والرؤية العالمية .

ان الصور القروية ، الرعوية تتخذ لنفسها مكانا مكيناً ، اذا صح التعبير ، ليس في مضمون الشاعر ، بل في شكله ايضا. ولعل هذا سر نجاح الشاعر، يوم تتحول الفاظه الى أحياء ، ويتحول الشكل الى جزء من المضمون ، وجزء من الصياغة ، بحيث انك لن تستطيع خلعه ، ولا حتى افراده لتحليله ، لان اي خلع له سيكون تعسفا ليس وراءه طائل .

ـ ٦ ـ

ان البراءة والعفوية والاصالة تؤطر قصائد الشاعر ، وتنتقل به نقلة واثقة من ديوانه الاول . ان الحيرة تتحول الى ثقة . والسبيل غير الواضح سابقا يتضح الان . ويجد الشاعر اكثر ما يريد ، ويجد نفسه فيغمار كل ذلك . ولعل هذا هو اكبر ما جاء به الشاعر في ديواننا الذي نتحدث عنه « وطن لطيور الماء » .

ان حيرة الشاعر الستيني تتلاشى تقريبا في هذا الديوان ، وتحل محلها ثقة أصيلة ، ثقة حقيقية غير مجتلبة ولا مستعارة . فتظل اصابع شاعرنا نظيفة ، تظل اصابعه هو . وقد نجد هنا وهناك صورا جهيضة ، او مصطلحا ستينيا غائما (لايكاد يجد المعنى لنفسه في عراق اليوم ، في وطن الطيور والماء والفقراء) ، لكن كل هذا يظل أستثناءا ، واستثناءا نادرا .

وكل ما يمكن الخروج به من استنتاج ، هو ان الشاعر واعد بالكثير ، واثق من نفسه ومن عطائه ، يقف على ارض صلبة ، ويمنح نفسه وقلبه للفقراء ، ولوطن الفقراء ، وللانسان أينما كان .

رسالة بولندا

مسرحية (المهاجرون) لمروجيك

ـ من عدنان المبارك ـ

هذه مسرحية جديدة لسلاقومير مروجيك الكاتب المسرحي البولندي المعروف ، مؤلف (تانجو) وغيرها من الاعمال التي تشكل اتجاها متميزا في الخلق الادبي البولندي .

عنوان المسرحية يكشف عن جريان الاحداث خارج البلاد ، الا ان الزمان ، كالعادة في مسرح مروجيك ، هو هلامي والمكان اكثر هلامية . **ابطال المسرحية ، او بالاحرى بطلاها ، مجهولا الهوية** يحملان احرفا بدل الاسم . انها مسرحية مضحكة ومرة في الوقت نفسه ، راهنة وذات نفحة انسانية ، بل نجدها ذات لهجة كوميدية ممزوجة بمذاق تراجيدي . « المهاجرون » يمكن ان تكون ، في ابعاد معينة ، رمزا لواقع سياسي واقتصادي في عالمنا المعاصر .. رمزا لهجرة الفقير الى المال والحرية في جزر السراب ..

احد بطلي المسرحية ، متعلم من فئة المثقفين ، بل يمكن وضعه في خانة الفلاسفة الهاربين من بلدهم بحثا عن الحرية واللا التزام . الاخر فلاح شبه امي يكدح بشكل غير انساني كي يجمع النقود ويحقق احلامه بالرفاهية المادية ومن ثم السعادة ، كلاهما مضحك . الاول من خلال تفلسفه اللحوح والثاني من خلال بدايته . وروح الاضحاك تنبع من ذلك الارتطام بين التفلسف والبدائية . كلا البطلين يعيش على هامش وسطه الغريب الذى يلفظه ماديا ونفسيا ، ومنظرهما محزن حقا ، وسط انقاض احلامهما عن الحرية بمختلف معانيها واشكالها وعن عبودية النقود وشهوة جمعها . لاشيء يربط بين بطلينا سوى ذلك **الحنين الساري تحت الجلد ، الى البلاد والاقربين** . كل واحد منهم يكره الاخر وينجذب اليه في الوقت نفسه . ان طرق حياتهما لا تلتقي ابدا ، لكن قد حكم عليهما بالرفقة العشرية في تلك الغرفة القذرة المظلمة وفي ذلك المصير المشترك .

لقد لجأ مروجيك ، هنا ، الى التحليلات القائمة على مراقبة حياتية حادة ، لاشك جاءته من تجاربه الخاصة حين عاش فترة من حياته في المهجر .

لقد سبق ان نشرت مجلة (حوار) الوارشوية هذه المسرحية قبل شهور . وحديثي عنها الان بمناسبة تقديم ((المسرح المعاصر)) في وارشو لها .

كان التقديم ناجحا بشكل عام . وكن التقيد بالنص كبيرا كذلك تدخل المؤلف هنا بتوجيهاته واشاراته . ولعل الماخذ الوحيد على التقديم هو ابقاء المسرحية على صعيد ايقاع الحوار وتلك المبارزة الكلامية بين البطلين او كل منهما مع نفسه . كذلك العدم في عنصر التمثيل ذلك الاتصال الداخلي بين البطلين وأفتقد في اداء الممثلين التقافز فوق تيار الكراهية والانجذاب .

وكتب ناقد مجلة (ارغومنتي) الثقافية الاسبوعية ان المسرحية ورغم كتابتها في الخارج وشموليتها وايماءاتها الى « الوضع البشري» عامة ، فهي ، بصورة لا تقبل الجدل ، بولندية القالب والروح . (انها خارجة من حياتنا ومشبعة بعاداتنا وسلوكنا وتعكس ابعاد تفكيرنا العام . وهي شأن اعمال غومبر وفتش الذى رغم «شموليته» الفكرية والادبية يبقي ذلك البولندي نهجا وروحا) .

ان المسرحية بمثابة متابعة لخط مؤلفها الاخلاقي وولعه في التشكيك بما هو راسخ في الافكار والتقاليد والطقوس العلنية في مجتمعه . فهو يهاجم ، بالسخرية نفسها ، المحافظ والبورجوازي الصغير والحزبي ذا البعد الواحد .

وكتبت مجلة (بوليتيكا) انها مسرحية شخصية وجدية لحد القسوة . وقساوتها لا تنبع من حقيقة ان انسانين وجدا في وضع قهري ويعذبان نفسيهما ، بل من التحليل الجريء للانسان في تلك الدرجتين من الوجود المادي والفكري . والمسرحية رغم تجريديتها فهي ملموسة بشكل صارخ .

والواقع ان المسرحية تحتمل تفسيرات عدة . مثلا يمكن معاملتها كدراسة مختبرية لممثلي طبقتين لهما ظروفهما الاجتماعية والثقافية المتباينة . وربما كانت المسرحية معالجة عامة للجانب الاخلاقي في قضية الثقافة والجهل . وهكذا الحال مع مروجيك الذى يحافظ دائما على خط رجعته : واحد النقاد شبه المسرحية ببعض الاعمال الوجودية او القريبة منها ، مثلا مسرحية سارتر (وراء الابواب المغلقة) او (من يخاف فرجينيا وولف ؟) لالبي او (رقصة الموت) لسترند برغ .. ولربما كان للمسرحية قطب واحد : الكوميديا التي تمزج احيانا بالميلانخوليا والمرارة ..

استفتاء حول السينما وهي في عامها الثمانين

نظمت مجلة (فلم) الاسبوعية استفتاء بين رجال العلم والثقافة من مختلف البلدان ، بمناسبة مرور ثمانين سنة على ولادة الفن السينمائي . وجهت المجلة هذا السؤال : **ثمانون سنة من تطور السينما . هل هي فترة قصيرة ام طويلة ؟** . اجاب البروفسور فيلاند هيرتسفليده وهو عالم لغات وعضو في اكاديمية الفنون ببرلين : لم اعرف ان السينما اكبر مني ببضعة اشهر فقط ! . عندما شاهدت **الافلام الاولى ، في السوق واللونا بارك كان الامر بالنسبة لي مجرد** تسلية . السينما خلال سنين كثيرة قدمت اجيالا من الافلام التي تنتمي الى مختلف الاصناف ومثلما كان الحال في الماضي فغالبا ما تمزج السينما وتلهو ، لكنها ايضا وسيلة جدية للنظر الى الحياة والطبيعة . السينما قبل كل شيء هي معجزة تحوى امكانية التعرف من خلال الفلم على حياة النبات والحيوان . رغم ذلك انا واثق من

ان السينما التي قدمت خدمات باهرة في جميع اشكالها سواء التلفزيون او اشرطة الميكرو ، ستبقى في المستقبل البعيد مخلصة لمهامها الاولى – أثارة عواطف الناس سواء اكانت في الضحك او البكاء . انجازات السينما ضخمة لكن ينبغي الانتباه الى الامكانية الاخرى وهي ان السينما في الازمان القادمة يمكن رغم كل شيء ان تشيخ .

اما استفان بينيديك وهو كاتب وطبيب مجري فقال : « الوقت لا يمر بل نحن نتغير » . هذا القول لشاعر المجر الكبير امري ماداخ. ان تطور كل اتجاه فني وانجاز يجدر ان نضعه ، كما قال ماداخ ، في كفة ميزان الزمن . حينها يمكن ان نحصل على جواب بان التغيرات حققت ما كان متوقعا او انها فاقت هذه التوقعات او عادت بالمسالة الى الوراء .. ان ثمانين سنة من تطور الفلم تنطبق عليها الاحتمالات الثلاثة المذكورة . لقد حقق الفلم ما كان متوقعا منه حين اصبح وسيلة عامة للتسلية كذلك اعطى الفلم اكثر من ذلك . وكان بامكانه ان يصبح نتاجا عميقا واداة لتعميم الحقائق العلمية وتسجيل مختلف نشاطات الانسان . لقد سيطر بشحنته الاعلامية على العالم كله . من ناحية اخرى خيب الفلم توقعاتنا حيث افسد الذوق في انتاجاته المتسلسلة وتلك الرومانتيكية الزائفة لافلام رعاة البقر والنمط البوليس والافلام الوثائقية المزعومة التي تزيف الحقائق لقد ادى كل ذلك الى تعميق العداء بين الناس . وعلى ضوء ذلك يكون الجواب على سؤال المجلة بصيغتين : انها فترة كبيرة كي نشوء تطور الثقافة وقصيرة جدا كي يخدم الفلم ، كواسطة قيمة من وسائط الاعلام الجماعية ، فكرة التعايش السلمي للبشرية .

اما يجي سوخي وهو ممثل ومدير مسرح (سيمافور) في براغ فاجاب قائلا : كانت فترة قصيرة للغاية . ولو كانت السينما قبل ثمانمائة سنة لاستطعنا ان نشاهد افلاما تتحدث عن الفترة القوطية او شريطا اخباريا عن حرب الثلاثين سنة ولدرسنا سيناريوهات شكسبير ولبهرنا عمل مصوري الباروك ! ... ولكان فلم الاخوين لوميبه (خروج العمال من المصنع) يمثل حينها « الموجة الجديدة » في السينما الفرنسية .. الا ان الفلم عمره ثمانون سنة ولا نستطيع ان نغير شيئا في الامر . نتمنى للسينما الخير وقبل كل شيء الصحة ولتكن الوانها طبيعية اكثر ومؤامرتها اكثر اضحاكا وممثلوها اكثر كرما ومتفرجوها اكثر امتنانا ..

وكانت اجابة الكاتب الياباني ساكيو كوماتسو مقتضبة . الجدير بالذكر ان كتاب كوماتسو الاخير (فناء اليابان) يعتبر الان من اكثر الكتب رواجا .

قال : ان ثمانين سنة ليست بالفترة الطويلة . ارى بامكان السينما ان تتطور وتحقق مرحلة اعلى في القرن الحادي والعشرين .

اما فلاديمير سوكورسكي وهو كاتب بولندي ورئيس تحرير مجلة (شهريات الادب) فقال : ان عمر السينما ليس بالطويل او القصير شأن اي شيء في الحياة التي تبدو كانها موجودة دائما . بالنسبة للشباب تكون السينما امرا اكيدا وحتى انهم لا يتصورون الحياة بدون الذهاب الى السينما . اما بالنسبة لي فدرجة التقبل والانفعال مع السينما هي اكبر فحسب . كنت اشاهد الافلام الصامتة في دار متواضعة تعزف فيها الموسيقى برداءة . وكنت اشاهد بولا نغري زميلتي السابقة في المدرسة . ان السينما اصبحت فنا مستقلا . وهي بالمقارنة مع المسرح كسيارة حديثة امام عربة خيل .. السينما هي نتاج الثورة التقنية – العلمية . انها رمز لفنون القرن العشرين ، ولكل اخفاقاتها ونتاجاتها .. انها قريبة من القلب . انا اجد السينما فنا حديثا حين اشاهد (عاصفة على اسيا) و (المدرعة بوتيوميكن) و (سطوح باريس) . ان الفلم لا يثير الخيال فحسب بل ينظمه من جديد . ورؤية العالم تصبح هنا كاملة وليست جزئية. ان ذلك الاستخدام للمجموعات البشرية والاندفاع العفوي والتكنيك الفعلي لم يصبح اكتشافا لدى المتفرجين فقط بل لدى المسرح الحديث ايضا ، لدى بريخت وبيسكاتور . ونحن نجد ان ايزنشتاين قد ثور، من وراء كواليس الفلم ، المسرح لوفيتي ولا شك ان المسرح والفلم يتلاحمان ، كما شاهدنا ذلك لدى مخرجنا اندجي فايدا . والواقع انه بدون الفلم لما كان هناك مسرح حديث .. واذا عدنا الى السؤال فثمانين سنة لم تكن بالفترة الطويلة جدا كي يمكن القيام بعمل اكبر وليست بالقصيرة كي لا نلوم انفسنا على تفويت الكثير ..

اما الكاتب السويسري جورج سيمنون فقال ان الفلم على النقيض من الفنون الاخرى ، يكمن في مرحلة الطفولة . فثمانين سنة هي عمر كبير للانسان الا انها عمليا لاشيء بالنسبة لشكل جديد في التعبير . اثناء هذا العمر تطورت السينما كثيرا . وعمرها يذكرني بعمر الانسان بين الثانية والخامسة عشرة . ستدخل السينما مرحلة الشباب .

واجابت آنا أسلان وهي مديرة معهد علمي في بوخارست قائلة انها فترة قصيرة وسيتمكن الفلم من الاسهام الاكبر في الحياة الاجتماعية والمعرفة والفن والسياحة الخ . وقالت (غالبا ما اشاهد جزئيات المعمار التي تبدو اكثر جمالا ، بفضل موهبة المصور السينمائي ، ولكن ليس اكثر مما تتطلبه رؤية الواقع . ان الفلم يكمل تعليمنا وتربيتنا سواء الفنية او غيرها) .

اوضاع النقد الأدبي في بولندا

منذ بداية العام الجديد تدور في الصحافة الادبية مساجلات بل محاكمات ومرافعات حول دور النقد الادبي ابان العقود الثلاثة الماضية في بولندا ولعل احد اجراس هذه المعركة كان قد دق بعد وفاة كازمير فيكا احد اكبر الباحثين والنقاد الادبيين ، في اواخر العام المنصرم . كان فيكا ناقدا لامعا رغم التقلبات الفكرية والطرائفية التي تعرض لها ، ويعتبر ، عن حق ، مدرسة خاصة في البحث والتقييم والنقد .

وفي تثمين حصاد النقد لما بعد الحرب يتخذ الادباء الشباب موقفا صارما خاصة ازاء النقد من فترة (الواقعية الاشتراكية) التي جاءت بمساهمة ادبية ونقدية ليست بالكبيرة فعلا . وكانت هذه الفترة قصيرة فقد امتدت من نهاية الاربعينات حتى عام ١٩٥٤ ، حين اقدمت السلطة السياسية على تحديد موقفها وسياستها الرسمية من قضايا الثقافة قد اعطى الضوء الاخضر لمعارض هذه المدرسة الادبية والفنية ومنذئن نشبت المعارك الحامية . فانصار المدرسة اتهموا خصومها بالتهرب الايديولوجي وتفسيخ جبهة الخلق الثقافي وهؤلاء بدورهم اعلنوا بان المدرسة تعيق تطور الادب بنزعتها الادارية الامرية والتي هي ليست بالضرورية ابدا . وقالوا ان هذه البيروقراطية قد اضرت كثيرا بنفسية الكاتب والناقد وعكرت الحياة الثقافية . ووصل الامر الى حد ان كاتبا معروفا قال بان شعر تلك الفترة لم يقدم نتاجا قيما وان شعراءها سوف لن يكون بامكانهم ان يقدموا شيئا يذكر .

وفي عامي ١٩٥٤ و ١٩٥٥ انتهت (الواقعية الاشتراكية) كتيار سائد في الادب والنقد . وقال ناقد شاب انه من السهل توجيه اللوم الى النقد في اعوام الواقعية الاشتراكية على منهجه ودوغمائية احكامه ومحاولته جعل الادب نمطيا ، لكن من الواجب ان لا ننسى كون الادب والنقد لم يعيشا حينها في عزلة بل باتصال وثيق مع الوسطين الاجتماعي والسياسي الذى القى بتاثير كبير على صياغة موقف ذلك الادب والنقد .

الواقع ان أصوات كثيرة تتهم الان نقاد وادباء تلك الفترة على تقلبهم المنهجي وتغييرهم الجبهات .

في الوثائق الرسمية للجنة المركزية لحزب العمال البولندي

الموحد جاء تصريح مفاده أن الحزب لا يسعى الى برمجة الادب شكلا وموضوعا بل سيقف بوجه الادب الذى يحمل مضمونه العداء للاشتراكية .. وبهذا التصريح قلبت الصفحة الاخيرة في سجل نمط معين من الواقعية الاشتراكية البولندية . وحينها عادت الى .. الظهور الاسماء التي اختفت في تلك الفترة ورجع من المهجر ادباء كثيرون واخذت تظهر تراجم لاعمال كتاب عالميين كذلك ظهرت النتاجات الاولى لادباء لم يكونوا مبتدئين اطلاقا ودخل الحلبة الادبية جيل جديد سمي بجيل (المعاصرة) نسبة الى اسم المجلة التي احتضنتهم في ايام ذوبان الجليد ..

اصبح برنامجا للجيل الجديد هذا ، وياللمفارقة ، انعدام البرنامج الجماعي . وهذا فسره البعض كرد فعل ازاء ما جرى في الفترة الماضية . وهذا الموقف اللاجماعي باركه النقد ، على لسان عميده كازيمير فيكا . ففي كتاب فيكا (مسالة الخيال) نجد مثل هذا البرنامج الشعري : (ينبغي جعل الشعر شخصيا اكثر . ففي ذلك التزامه الحقيقي والواسع والفردي بالواقع . ومن هنا اعتقادي بان الجديد في موقف الشعر البولندي الراهن هو ما يدعم مثل هذا الالتزام بالواقع) . والاكثر من ذلك ان ناقدا شابا دعا الى تعميم هذا البرنامج ولكي يشمل الادب كله . وبعدها كان الالتزام بهذا البرنامج كبيرا حقا والشيء نفسه حصل في مجال النقد فمكان جبهة النقد الموحدة التي ضاعت فيها شخصية الناقد ومزاجه الادبي ظهر النقد المتنوع على المستويين الفني والفكري بل وأصبح هذا الفن ذا مسارات فردية واضحة .

وهكذا طرأ تغير راديكالي . فقاعدة النقد صارت مزاج الناقد وانفعالاته الفنية بينما في الماضي كان القياس النقدي قيمة العمل الادبي الفكرية التي اصبحت الان قيمته الفنية . وبالنسبة للناقد فيكا اصبح مقياس القيمة الادبية هو (الخيال) . وهذا الامر يوضحه ناقدنا على هذه الصورة : (مسالة الخيال هي القضية الرئيسية في كل شعر ولدى كل شاعر . ان التعرف الشعري يتم من خلال التصور او الخيال . والشيء نفسه بالنسبة للفلسفة والاخلاق الشعرية . وهكذا يبدو ان الشعر الحديث شان التصوير الحديث يتحكم فيه قانون من الصعب تحديده في هيكل ما . انه قانون عالم ينمو باستمرار في تيار التعرف ومن خلال قانون الواقع القادم) .

وهناك ناقد بولندي اخر (آرتور سانداور) حدد قانونه النقدى مستخدما مقياس الاصالة . والواقع ان فكرتي (الخيال) و (الاصالة) وجهان لعملة واحدة . وهذان الناقدان اتهما ايضا بانهما يسحبان بالقوة ، مفاهيم ادبية عاشت ونضجت على يد الطليعة في فترة ما بين الحربين .

والحقيقة ان هذين الناقدين رغم طرحهما لمختلف الافكار النقدية والادبية ، فقد تخليا عن رسم برنامج فني مبررين ذلك بان وضع البرامج الادبية مسالة تخص الادباء انفسهم . وهم حصروا دور الناقد في ابراز صلات الاديب او انعدامها ، مع التقليد الادبي .

اذا عدنا الى التجربة البولندية في مختبر (الواقعية الاشتراكية) نجد ان هناك حساسية خاصة يملكها الادباء الشباب ازاءها . مثلا مجلة (نوفي فيراز ـ التعبير الجديد) التي تنطق باسم هؤلاء الشباب نشرت في اعدادها الاخيرة سلسلة من المقالات التي كان الهدف منها ، كما لمست ، وضع حساب صارم لمردودات هذه الواقعية ونقادها يقول الشباب ان هذه الواقعية لم يحدد نقادها ماهيتها بل كانوا يذكرون هنا بواقعية الكتاب الانجليز من القرن الثامن عشر او مؤلفات بلزاك وستندال . ويجدون ان الخطأ الرئيسي في هذه الواقعية انها ارادت التثوير بسلاح قديم او كما قال احد النقاد ، ان تسكب نبيذا جديدا في قارورة قديمة .. كان نقاد فترة الواقعية على اعتقاد بخلق واقعية عن طريق الاخذ بمضامين مرسومة على ضوء الايمان بالموقف الماركسي، واللجوء الى اشكال تقليدية . لقد نسوا او تناسوا ان الافكار الجديدة لا يمكن تحقيقها في الفن الا عبر اشكال جديدة ايضا . والواقع ان الادب البولندي لا يخلو من محاولات ربط الفلسفة البراجماتية بالماركسية من خلال اشكال سردية وروائية .

كذلك كانت هذه الواقعية تملك على جهة المسرح دعاتها المتحمسين . مثلا هي وقفت بعنف ضد تيار مثلته مسرحية تسمى (مسرحان) هدف كاتبها الى ابراز فكرة ان الواقع يكون في كثير من الاحوال اغنى من الخيال او الفنطازيا ولكن هذا الخيال هو ، رغم ذلك ، مكمل ضروري للواقع .

وفي مقال يعود الى تلك الفترة ، وجدت احد المدافعين عن *مبدا التنوع الادبي والفني وهو يدعو السلطة السياسية الى عدم* مباركة اسلوب معين وحجته ان الدولة بحاجة الى ادب سياسي وليس تنظيري . وجاء في المقال ايضا (ينبغي التحلي بالصبر . الثورة الاجتماعية لاتحمل معها بصورة تلقائية الثورة الفنية) ..

اذا تعلق الامر كذلك بتاريخ هذه الواقعية فهي لم تفرض مباشرة في البلاد بل سبقتها معارك ونقاشات ومؤشرات وندوات . الا ان الجميع يعترف بان المعركة من اجل الواقعية الاشتراكية كانت تملك ثقلا سياسيا . والسلطة السياسية انذاك ، عندما وصلت الى قرارها ، اشارت الى (التشوش الايديولوجي) السائد انذاك في المعترك الادبي .. وفي عام ١٩٤٨ اصبحت (الواقعية الاشتراكية) اثناء مؤتمر الكتاب برنامجا جاهزا للادب . والحق ان هذا البرنامج، رغم الصلادة والصرامة ، كانت فيه بعض المرونة التي تفسح المجال للتعديل وليس التنويع ..

كانت المعركة انذاك تدور حول مصير الفنون التشكيلية والرواية والقصة بالدرجة الرئيسية . اما الشعر فكانت معركته ذات غبار اكثف .. فهنا اختير ماياكو فسكي النموذج الوحيد الصالح للمحاكاة . فما ياكوفسكي ذلك الطابع الثوري والملتزم اجتماعيا وشعره غير مهادن ومشحون بالرومانتيكية الثورية . ولكن لم يشر حينها اي واحد من مهندسي هذه الواقعية الى الطابع المجدد في شعر ماياكو فسكي الذي اقترح على الشعر الروسي اشكالا جديدة . ولعل خير نقد وجه الى برنامج النقد الشعري للواقعية الاشتراكية البولندية ما جاء في مقال لاحد الكتاب : ان النقد الشعري لا يؤمىء الى الطريق الصحيح لكل واحد ، رغم ايماني بان طرقا كثيرة تؤدي الى الواقعية الاشتراكية ، وانه لا توجد هناك طرق اخرى غير الطريق الخاص ، الفردى الذى نصل اليه خلال الاسلوب وليس المخطط : ان الشيء المشترك هو الاتجاه فقط . والناقد غالبا ما يامر الشاعر ان يكون شخصا اخرا معصوما عن الخطأ ، وليس ذاته . الناقد لا يجاهد من اجل التنوع والغنى بل هو يدقق فقط هل ما تم عمله متفق مع ما يجب ان يكون ام لا ؟) .

واذا عدنا الى فترة (المائة زهرة) او ذوبان الجليد نجد انها شأن كل حقبة انتقال ، عجت بمختلف المحاولات التي ارادت ، بدل ان تكسر القالب الضيق القديم في البدء ، الوصول ، باي ثمن ، الى منابع ضوء جديدة . مثلا رد احد النقاد الشباب على دعوة انصار الواقعية الاشتراكية الى تقليد تقنية الادب الواقعي من النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، والتي وجدوها خير اداة فنية للفلسفة الماركسية ، رد بدعوة صلاحية مختلف الاشكال الفنية للتعبير على ضوء هذه الفلسفة . كذلك وجد ان التعبير عن المفهوم المادي للانسان والتاريخ يجد مثلا اداته الفنية في اساليب كافكا وكامي ومان او اساليب ارغون ومالرو على حد سواء .

ومن المفارقات ، في تلك الفترة ، ان النثر والشعر الجديدين لم يرافقهما النقد الجديد . اما النقد القديم فقد تخلى تماما عن وظيفته كشريك للادب . والواقع ان الادباء القدامى الذين لم يحشروا انفسهم في قوالب الواقعية الاشتراكية انذاك ، قد قدموا نتاجات بارزة في تلك الفترة التي بدات في عام ١٩٥٧ ، بينما لم يقدم

(الغاضبون) الشباب أعمالا ذات قيمة مستمرة بل وقعوا في حبائل البحث الاسلوبي او الرمزية المتقوقعة ، داعين الى الاصالة وبدون الاشارة الى مواضيع اصيلة . حينها ارتفعت الاصوات التي تتهم الادب بانه يدير ظهره للواقع الراهن وينفر من متابعة التحولات الجارية في المجتمع ، الامر الذي جعل الادب يهتم بما هو تجريدي وشمولي ويتكرر في مختلف العصور . لقد سببت لبرالية النقد كذلك ان تفتحت مائة زهرة حقا لكن بين الاعشاب الطفيلية التي غطت منظر هذه الزهور . والنقد لم يكن مسلحا باي مقياس . ولو لا وجود الرعيل القديم من النقاد لاصبح النقد ذيلا للادب تماما . وعن حق قال احد الشعراء بانها فترة لم يكن فيها نقد بل نقاد ..

وفي عام ١٩٦٣ ظهرت تجمعات جديدة في الادب البولندي ، كانت نزعتها الرئيسية للعالم واللجوء الى التركيب ثم الاهتمامات الاجتماعية والتقبل الواعي لمحاولات التجديد . وهنا كان النقد ايضا في غفوة وعجز . قال الشباب ان النقد لم يلجأ الى مقياسه التقييمي ولم يستخدم كذلك مقياسه الاخر كمصمم ومشروع . حينها كان النقد مشغولا برسم (الصور الادبية) والاعمال المونوغرافية الصغيرة المكرسة لمؤلفات وادباء معينين ، اي كانت مهمته تعميم الادب . وفسر البعض قعود النقد عند هذه المهمة المتواضعة بانه راجع الى التشكيك العميق بحق النقد في الوجود من جهة ، والى الاعتقاد بان الادب كيان ذاتي مستقل ، يتطور بمعزل تام عن سياقه الاجتماعي ، من جهة اخرى .

وكانت هناك مدرسة في النقد ، محدودة التأثير ، تقول بالمعالجة الموضوعية عند وصف العمل الادبي وفحص علاقته بالتقليد الادبي . كذلك ظهر عدد من النقاد يدعو الى ما يمكن تسميته باسطورية الادب. المقصود هنا هو ان هؤلاء النقاد يجدون اساطير معينة تتكرر في الادب منذ عهد الاغريق . وهذه الاساطير تملك حيوات وتواريخ متنوعة ومهمة الناقد تنحصر في اكتشاف اصول هذه الاساطير في الاعمال الادبية التي يتناولها بنقده . كذلك كان هناك اتجاه اكاديمي في النقد يسعى الى التكرس الموسوعي للاعمال الادبية ومؤلفيها .

وفي نهاية الستينات قامت مجلة (المعاصرة) بمحاولة تقييم عام لنقد ما بعد الحرب . ونشرت المجلة مقالات تضمنت هجوما شاملا على مفهوم ما اسموه بادب (الواقعية الصغيرة) من جهة وعلى ادب (واقعية بلا شواطيء) من جهة اخرى . كذلك هاجم المقال اسطورة (استقلالية) الادب مشيرا الى الكثير من المواصفات والالتزامات . وفي الاخير هوجمت النزعة الوصفية في النقد الادبي . دعت المجلة الى ايقاظ ذلك النقد القائم على مبدا التقييم من منطلقات الفلسفة الماركسية . وهنا اثيرت مسالة العلاقة بين الماركسية ومقاييس التقييم الادبي .

وفي مطلع السبعينات لاحظنا ظهور جماعة من النقاد الشباب نزعتهم الرئيسية الرؤية التركيبية والانتقادية لمسالة تطور الادب البولندي وخاصة فتراته الاخيرة . وادواتهم النقدية تتحدد في الاستفادة من الانجازات الطرائقية التي حققها النقد عامة ، اضافة الى الاخذ بنظرية الادب المعاصرة مع اعارة انتباه خاص للسياق الاجتماعي في عملية الخلق الادبي . ومما يلفت النظر في موقف نقادنا هؤلاء هو هجومهم الحاد على ذلك الهوس الاسلوبي في الادب المعاصر مطالبين الجميع ان يقولوا باستقامة ما يرغبوا قوله .. وذلك من اجل استئناف الحوار واعادة العلاقة مع .. القاريء .

يقسم الباحثون فترة الثلاثين سنة في تطور النقد الادبي البولندي الى ثلاث حقب الاولى شملت العقد الاول (١٩٤٥ — ١٩٥٥) حيث سادت نزعة برمجة الادب وفق نموذج اعد مسبقا . والنقد في تلك الحقبة كان يتخذ موقف الوصاية حيث قذف جانبا جميع المقاييس وابقى المقياس الايدولوجي . اما الحقبة الثانية فشملت اعوام ١٩٥٦ — ١٩٦٧ والتي تقوض فيها برنامج النقد القائم على تلك القاعدة الضيقة . وحينها تخلى النقد تدريجيا عن مهمته كعامل مصمم ومشرع ولجأ الى مهمة متواضعة — تعميم الادب . اما الحقبة الثالثة التي بدات في عام ١٩٦٨ فيحاول النقد ان يقوم بدور المشارك والشريك للادب مما ينعكس في استئنافه لمهمته ذات الشقين التقييمي والتصميمي ومع الشق الاضافي — تعميم الادب .

رسالة المانيا الديمقراطية

من مرتضى الشيخ حسين

مهرجان الافلام الوثائقية في لايبزج

آلة التصوير السينمائية سلاح جيد في التوعية الاجتماعية والثقافية والسياسية . والمصورون السينمائيون من المناضلين في سبيل مجتمع افضل ماداموا يستخدمون آلات تصويرهم ومواهبهم الفنية والتكنيكية في سبيل الكلمة الشريفة الصادقة وكشف الحقائق التي تحرك مشاعر الناس وتدفعهم للعمل . وهذا ما تجلى في المهرجان الثامن عشر للافلام الوثائقية والقصيرة الذي عقد في لايبزج في المانيا الديمقراطية من الثاني والعشرين والتاسع والعشرين من تشرين الثاني نوفمبر ١٩٧٥ . فتحت شعار « أفلام العالم من اجل سلام العالم » افتتحت السيدة انيلي تورندايك رئيسة لجنة مهرجان الافلام قائلة : في عام ١٩٦١ وقفنا الى جانب الشعب الجزائري عندما ناضل من اجل حريته الوطنية وفي ١٩٦١ تضامنا مع الشعب الكوبي في الايام التي لاح فيها خطر العدوان الامريكي على هذا الشعب الثوري وفي سنة ١٩٦٥ صدر من على هذه المنصة نداؤنا الى العالم لمساعدة فيتنام »

وهكذا استعرضت رئيسة اللجنة مواقف مصوري الافلام الوثائقية وتضامنهم بفنهم مع الشعوب في كل مكان ومنها الشعب العربي الفلسطيني والشعب التشيلي .

لقد تضمن مهرجان الافلام الوثائقية والقصيرة هذا العام اكثر من ٣٠٠ فلم وحضره حوالي الف ضيف من مختلف ارجاء العالم . ومن هذه الافلام فلم من المانيا الديمقراطية مكرس للمصورين السينمائيين في الحرب العالمية الثانية . وعدد الاقطار التي ساهمت في عرض افلامها ٥٦ قطرا ومن بين العارضين منظمة التحرير الفلسطينية وبرلين الغربية وهيئة الامم المتحدة . وهذه الافلام تركزت في عكس الاتجاهات الثورية والصراع الطبقي في العالم موضحة انظمة الحياة في المجتمع الاشتراكي ونضال الطبقة العاملة في البلدان الرأسمالية وحركات التحرر في البلدان المكافحة ضد الامبريالية . كما ان مواضيع الافلام بصورة عامة سجلت بالحقائق والوثائق طبيعة النظام الامبريالي والفاشستية والتمييز العنصري كاشفة مساوىء النظم القائمة على الاحتلال والعدوان والحروب والارهاب والاضطهاد العنصري والاستغلال الطبقي ، ملقية اضواء ساطعة على اهداف الانسانية في سبيل بناء مجتمعات قائمة على العدل والحرية والاستقلال والتقدم الاجتماعي .

ومن الافلام التي عرضت في المهرجان فلم سوفييتي بعنوان « طريق الجنود » للروائي كونستانتين سيمونوف . وقد فاز هذا الفلم بالجائزة الاولى « الحمامة الذهبية » وهو مكرس لتمجيد ابطال من الرجال والنساء كافحوا تحت اشق الظروف وبشجاعة منقطعة النظير ضد النازية . وبعد ان انتصروا عادوا الى حياتهم السلمية يمارسون مهنهم التي تخدم الحياة والتقدم ما بين معلم وميكانيكي او مهندس او فلاح تعاوني . وفي هذا الفلم

كانوا يتحدثون عن ذكرياتهم في الحرب التي استغرقت ١٤١٨ يوما من ايام القسوة الرهيبة . التي قضوها بمسيرتهم عبر الاوحال والادغال والطرق الوعرة وتحت غائلة البرد والجوع والاصطدامات الدموية والوقوف على هاوية الموت . كما يتحدثون في الفلم عن اسباب انتصارهم على النازيين وتفوقهم في روح القتال المعنوية دفاعا عن وطنهم الاشتراكي .

وهناك فلم عرضته فنلندا بعنوان « أوربا في عام الصفر » وفيه نظرة سلطت على عام ١٩٤٥ أي عندما انتهت الحرب العالمية الثانية وقد اراد الفلم ربط آمال الشعوب الاوربية في تلك السنة بأمالها وتوقعاتها في عام ١٩٧٥ الذي عقدت فيه وثائق التعاون والامن الاوربي في مؤتمر هيلسنكي . وقد قدمت جمهورية فيتنام الجنوبية فلما بعنوان « سايغون في خريف ١٩٧٥ » وفيه يشاهد المتفرجون بطولات وتضحيات الشعب الفيتنامي وانتصاره المجيد في حربه التحررية ضد العدوان الامبريالي الامريكي . وهذا الفلم يستعرض مهام البناء الشاقة في سبيل اعادة الحياة السلمية الى مجراها الطبيعي وبناء المستقبل وتطوير البلد الفيتنامي اقتصاديا وثقافيا والتغلب على مصاعب تربية الناس من جديد . ومن افلام المانيا الديمقراطية فلم بعنوان « اعادة صياغة حادث قتل شهير » وهو صياغة جديدة لقصة هابيل وقابيل حيث فصل المؤلف كورت فايلر طبيعة الصراع بين المستغلين (بفتح الغين) والمستغلين (بكسر الغين) وبين الافلام فلم معركة حول شيلي « الذي قدمته لجنة شيلي المعادية للفاشستية . وهذا الفلم يستعرض مقاومة الشعب الشيلي ضد الطغمة العسكرية الفاشستية التي اطاحت بحكومة الوحدة الشعبية . ومن صور الفلم لقطة رهيبة مؤثرة لاحد افراد ثورة الردة وهو حامل بندقية يطلق منها الرصاص على مصور سينمائي سقط صريعا فتدحرجت آلة تصويره وتبعثرت صوره . وكان القتيل احد رفاق من حضروا الى مهرجان الافلام في لايبزج .

كما ان منظمة التحرير الفلسطينية قدمت فلمها بعنوان « من فلسطين » وقد تعاونت في اخراجه مع مؤسسة ديفا للافلام في المانيا الديمقراطية وقد اتسم الفلم بدقة التصوير والشرح للمؤامرة الصهيونية من اجل سيطرتها على الارض الفلسطينية وتشريد شعبها . وقدمت جمهورية فيتنام الديمقراطية فلما بعنوان « مدينة الفجر » وهو يصور الهجوم الاخير على نظام سايغون وتحرير مدينة هوشي مين واستقبال سكانها لجنود التحرير . وهناك فلم عرضته المانيا الديمقراطية كذلك بعنوان « هموم مالية » وفيه استعراض يوحي بالامل في اقتراب الاوان الذي تتحرر به شيلي . ومن لقطات الفلم صورة لرئيس البنك المركزي الشيلي وهو يمعن النظر بدهشة في اوراق عملة نقدية خط عليها المناضلون عبارة « خسرنا معركة ولم نخسر الحرب » وعبارة « فليعش الليندي ولتعش الوحدة الشعبية » وقد كانت هذه العملة الورقية بمثابة منشورات سياسية تدعو الى تشديد النضال والمقاومة .

وقد عرض العراق فلما وثائقيا معروفا كما عرضت كولومبيا فلم « اطفال التخلف » من اخراج كارلوس الفاريس الذي لم يستطع حضور المهرجان بسبب تعرضه للملاحقة . وفي هذا الفيلم عرض مؤثر لمعاناة الاطفال جراء التخلف الذي ولده الاستعمار والاستغلال الطبقي فقد اورد ان ٨٠٨٥٠ طفلا دون سن الخامسة لاقوا حتفهم جراء التخلف والبؤس والجوع والامراض الى غير ذلك . ومن يشاهد مأساة هؤلاء الاطفال لابد ان تلوح امامه صور من حياة الملايين الاطفال في العالم مايزالون يعيشون حياة اشبه بالموت تحت طائلة الجوع والامراض والفقر . والفلم يوحي الى المشاهد بصدق وقناعة ان القضاء على مثل هذه الاوضاع الجائرة ممكن عن طريق مواصلة الصراع الطبقي والنضال من اجل التبديل .

وقد عرض في المهرجان فلم انتجته مجموعة مناضلة من المانيا الاتحادية وهو بعنوان « سيرة حياة » وفي هذا الفلم عرض لجرائم الصهيونية والامبريالية ضد الشعب العربي الفلسطيني . كما عرضت اليابان فلم « نحن نراقب قاعدة القنابل الذرية » وفيه تصوير للتهديد الذري الامريكي الذي يتعرض له الشعب الياباني . وقد صور فلم سوفيتي العناصر الكامنة وراء احداث البرتغال وقوى الردة والرجعية ونضالات القوى التقدمية في سبيل الحفاظ على مكاسب الثورة وعدم الرجوع عنها .

وفي فلم سويسري سجلت وثيقة توضح اضراب عمال مصنع للبيانو ضد مستغليهم الذين خفضوا اجورهم . والفلم الذي انتجه معهد علم الاجتماع في جامعة اوتريشت في هولندا استعرض حقيقة ان العالم يجب ان لا يبقى كما هو ، وانما لابد ان يتغير بعمل ثوري

وفي فلم دانماركي عرض التناقض الواسع بين التطور الصناعي وظروف الحياة التي يعانيها سكان غرينلاند ونضال النساء فيها بصورة خاصة من اجل تحسين اوضاع حياتهن وعملهن .

هذه نماذج من الافلام التي عرضت في مهرجان الافلام الوثائقية والقصيرة الثامن عشر في لايبزج . ولم يقتصر المهرجان على عرض الافلام وانما خصص فيه يوم للتضامن المعادي للامبريالية . فقد كان هذا اليوم تظاهرة مؤثرة عبرت عن وحدة الهدف في المواقف ضد النظام الامبريالي . وقد رتل طلبة من مختلف القارات اناشيد برتغالية وفيتنامية وفلسطينية وشيلية . كما اصدر المتضامنون قرارا اعربوا فيه عن تأييدهم لشعوب هذه البلدان في نضالها من اجل حريتها وتقدمها .

اما اعضاء لجنة التحكيم في منح الجوائز لافضل الافلام فهم كما يلي رئيس اللجنة بيتر اولبريشت المخرج وعميد المدرسة العالية للفلم والتلفزيون ولويس فيغويرا من بيرو ، وسولومون بيكيله من اثيوبيا وكريستو كوفاتشيف من بلغاريا وفرانس كسافر كروتس من المانيا الاتحادية وآن لامشة من بريطانيا وايوان بوبيسكو غوبو من رومانيا وغونتر روكر من المانيا الديمقراطية وعبدالعزيز طولبي من الجزائر وثام نجوي ترونغ من فيتنام الديمقراطية وغريغوري جوفراي من الاتحاد السوفيتي وكازو يامادا من اليابان .

رسالة تركيا

من نصرت مردان

اغنية تركية مهداة للمقاومة الفلسطينية

احتلت أغنية ـ الترنيمة ـ للمطرب جم قرهجه الصف الثالث في قائمة الاسطوانات الاكثر مبيعا في تركية وذلك بعد مرور اسبوع واحد على ظهور الاسطوانة . الاغنية مهداة الى المقاومة الفلسطينية .

كانت البداية جلسة جمعت بيني وبين الشاعر تورغاي كوبنج والمطرب جم قرهجه ، وكان صوت ـ فيروز ـ وهي تغني لفلسطين ، وعند أغنية ـ سنرجع يوما الى حينا ـ خيم علينا صمت لم يمزقه الا حديثنا

الجماعي ـ فيما بعد ـ عن الاغنية . واقترح تورغاي كونبخ على المطرب جم قرهجه في ان يغني للمقاومة الفلسطينية وترجمت على الفور حرفيا ـ سنرجع يوما الى حينا ـ وصاغ الشاعر تورغاي كوبنج من وحي الاغنية القصيدة بتصرف فكانت ـ الترنيمة ـ . وبعد اقل من شهر احتلت الاغنية بلحنها المعبر الصف الثالث لقائمة الاسطوانات الاكثر مبيعا .

الترنيمة

مع اطلالة الصباحات العذبة
سنرجع معا ياكبدي
وتكون السعادة التي تبدو الان كالحلم
حقيقة لن نشبع منها ابدا
لا تتوان مهما طال الطريق
فالطيور المهاجرة تعرف اعشاشها
بك ستمتليء تربتك
بالاطفال والطيور والشموس
كل الينابيع التي نعرفها
تنبع من تربتنا المخضبة بالدماء
وطننا المعجون بالعذابات
يهب بدم أبنائه لنا العناد يا كبدي
الحرية في دمائنا مع قلوبنا
ومع اطلالة الصباحات العذبة
تهب معنا الى تربتنا يا كبدي
وتكون صوت شعب منتش بالفرح .

مرور ربع قرن على وفاة الشاعر اورخان ولي

حيث كل الصحف والمجلات التركية ذكرى مرور ربع قرن على وفاة الشاعر اورخان ولي ، رائد قصيدة النثر في تركية من خلال ريادته لحركة ـ التغريب ـ الشعرية مع رفيقيه الشاعرين مليح جودت أنداي واوقتاي رفعت . وقد ظهرت الحركة في اوج الضغط السياسي حين كان الشاعر ناظم حكمت معتقلا .

في رسالة كتبها الشاعر لاحد اصدقائه يتحدث عن حياته بهذه السطور :

« في ١٩١٤ ولدت . في الواحدة افزعتني ضفدعة . في الثانية تغربت . في السابعة داومت في المدرسة . في التاسعة تعلمت القراءة في العاشرة هويت الكتابة . في الثالثة عشرة تعرفت باوقاتي رفعت . في السادسة عشرة تعرفت بمليح جودت انداي . في السابعة عشرة ذهبت الى البار . في التاسعة عشرة بدأت بمرحلة التشرد . في العشرين توظفت . عشقت كثيرا . لم اتزوج بعد ، انني الان جندي » .

استطاع اورخان ولي هدم شعر ـ الديوان ـ الكلاسيكي وتحويل العواطف الانسانية المجردة الى عواطف مشخصة ملموسة استخدم بوعي لغة سلسة بعيدة عن العواطف اليائسة ، وهو اول شاعر تركي يستفيد من ميراث الشعر الشعبي ويزاوج بينه وبين الشعر الجديد . اوجد علاقة عضوية بين مضمون قصائده واللغة اليومية .

(هل تسمعني حينما اجهش بالبكاء
في القصائد ،
هل تستطيع ان تلمس بيديك
دموعي ؟
لم أعرف من قبل جمال هذه الاغنيات
وعذوبة الكلمات غير البراقة
ممكن ان انطق كل الاسماء
في مكان ما اعرفه
لن استطيع افهامك اياه)

وفي احدى قصائده يسخر من هتلر :

(ايها العم هتلر
تفضل عندنا في يوم ما
كي ترى أمي شعرك وشاربك
مقابلها سارق من المطبخ
ثريدا لك ولجنودك .)

توفي اورخان ولي في ١٩٥٠ أثر نزيف داخلي في المخ نتيجة سقوطه في احدى الحفر التي حفرتها بلدية أنقرة وذلك حينما كان عائدا الى بيته مخمورا ، بعد ان ترك للشعر التركي ستة دواوين شعرية لا تزال تطبع بين حين واخر لحد الان .

ذكرى مرور ٧٠٣ عاما على وفاة مولانا جلال الدين الرومي

« كل ما قلناه ذهب مع الامس ، علينا اليوم ان نتحدث عن اشياء جديدة » .

هكذا يقول مولانا الذي يحتفل الاتراك كل عام بذكرى وفاته في مدينة قونية حيث مرقده ، بمرور ٧٠٣ عاما على وفاته . ويدوم الاحتفال لمدة اسبوعين وتوجه الدعوة الى شخصيات عالمية لحضور الاحتفال الذي يقتصر على القاء القصائد ورقصة مريدي مولانا برقصتهم التقليدية (دونمة) وغناء (سماعيات) عن مولانا .

وحسب ادعاء المؤرخين فأن مولانا كان يترنم بقصائده وهو يرقص (الدونمة) بينما يقوم احد مريديه بكتابتها .

وقد احيا مريدوه في السنة الماضية في باريس حفلة خاصة اقتصرت على الرقص والغناء .

الكاتب القرغيزي جنكيز ايتماتوف في تركية

زار تركية لمدة اسبوعين الكاتب القرغيزي جنكيز ايتماتوف . وقد لقي ترحابا كبيرا من قبل الاوساط الثقافية حيث قام بزيارة بعض المناطق الاثرية . واعلن في كل لقاءاته عن رغبته في تمتين العلاقات الادبية بين قرغيزيا وتركيا . كما اعرب عن اسفه لعدم ترجمة كتاب قرغيزي قيم ـ ماناس ـ الذي يضم كل ملاحم وتقاليد الشعب القرغيزي الى اللغة التركية لحد الان . والكتاب المذكور يتحدث عن حياة يعقوب خان وعن مصير ابنائه داخل خط يضم الحب ، الغيرة ، البطولة ، المثل ، التقاليد ، الخيانات واوليات علوم النجوم ، الفلسفة والرياضيات اضافة الى قصص وملاحم قصيرة .

ويواصل جنكيز ايتماتوف الحديث عن الكتاب الذي يتكون من ـ مليوني بيت ـ بأن **«اجدادنا يمتطون احصنتهم مع العواصف لمحاسبة الابناء عل عام»** ثم يبتسم قائلا : **ولكن ليطمئن الاجداد فان ابناءهم وجدوا طريقهم » .**

وقد زار جنكيز ايتماتوف العديد من الادباء امثال : يشار كمال ، بكر يلدز وغيرهما . وسوف تنشر مجلة (القصة) التركية احدث قصص جنكيز ايتماتوف (حينما تمر الكراكي) كما ان كل مؤلفاته قد ترجمت الى التركية وتقوم احدى دور النشر

بنشر رواياته وقصصه على شكل مجلدات متتالية .

رسائل ناظم حكمت الى زوجته برايا

ظهر في الاسواق كتاب يضم رسائل ناظم حكمت التي ارسلها في سنوات اعتقاله الى زوجته الاولى برايا التي كانت زوجة وداد عرفي الرجل المغامر الذي ابتعد عن زوجته وطفليه اربع سنوات متتالية في باريس ومصر حيث خاض هناك تجارب سينمائية فاشلة .

في ١٩٣٠ يتعرف ناظم حكمت على برايا ثم تطلق من زوجها في سنة ١٩٣٢ حيث يخطبها ناظم حكمت . ولكن قبل ان يتزوجها يعتقل بتهمة كتابات حزينة على الجدران ولصق المنشورات المعادية للسلطة وجزاء هذا هو : الاعدام .

ومن هناك يخوض ناظم حكمت صراعا فريدا كي يعود الى بيته وزوجته بعد ان يثبت براءته . ومن هناك ايضا يكتب اجمل قصائده الى برايا .

(ما اجمل ان اتذكرك
في السجن ،
بين اخبار الانتصارات والموت
وعمري يتجاوز الاربعين ...
ما اجمل ان اتذكرك ، واتذكر
يدك المنسية فوق فستانك الازرق
ومن شعرك
املأ رئتي بعبير مدينتي استانبول
حبك يملأ داخلي كشخص ثان
دعوة الجسد :
في الحلكة الحارة
وفي الظلمة الدامسة
ما اجمل ان اتذكرك
وان اكتب عنك ،
في السجن وانا مستلق على ظهري
في الساعة الفلانية ، في يوم ما
تاتيني كل كلماتك التي احفظها
كدنيا ثانية .
ما اجمل ان اتذكرك
واهيء لك الهدايا : خاتما
او انسج ثلاثة امتار من قماش جميل
ثم اهرع الى الشباك الحديدي
حيث زرقة الحرية البراقة في الخارج
واقرأ بملء صوتي كل ما اكتبه لك .
ما اجمل ان اتذكرك
في السجن ،
بين اخبار الانتصارات والموت
وعمري يتجاوز الاربعين .) .

ـ ٦ تشرين الاول ـ

(وتمر الفيوم محملة بالاخبار
وتعبث يدي برسالتك التي لم تصلني بعد
تمتد كل الطرق من قلبي
وتجتاحني رغبة في ان اصرخك :
برايا ـ برايا) .

في ٣١-١-١٩٣٥ يخرج ناظم حكمت من السجن بعد ان شمله العفو بمناسبة عيد الجمهورية . ويتزوج من برايا . ويعيشان حياة هانئة حيث يعمل ناظم كمعد للسيناريو في استديو ـ لالا .

الا ان سعادتهما لن تطول ففي ١٧ كانون الثاني ١٩٣٨ يقبض على ناظم حكمت من جديد بتهمة محاولة قلب نظام الحكم في تركيا وذلك بتعاونه مع بعض المتمردين في كلية الطيران .

ومرحلة الاعتقال هذه طويلة في حياة ناظم حكمت حيث تدوم الى عام ١٩٥٠ . وهذا العام مليء بالاحداث في حياة ناظم ابتداءا من محاولته الصوم عن الطعام حتى الموت الى ابتداء علاقته مع ـ منور ـ التي تصبح فيما بعد زوجته الثانية وقرار برايا بالطلاق من ناظم حكمت بعد ان تعلم بحقيقة الامر رغم تأكيد ناظم على حبه الكبير لها .

« برايا ..

ربما هذه اخر رسائلي اليك . اعرف انني لم اعطيك حقك ، جزاء صبرك واخلاصك لم اكن زوجا مخلصا لك . اعرف الان انني لم اعد زوجك ، ولا اخوك ، ولا طفلك الذي يحتاجك الى حد الموت . لقد خنتك كزوج لكنني كنت دائما صديقا مخلصا لك . اذن تطلبين في رسالتك بصفتي صديقا لك مساعدتي . مدي لي يدك الصديقة يا برايا . زوريني يا برايا لتكن هذه الزيارة باية صفة كانت ، زوريني .

الن تمدي يديك الى غريق يلفظ انفاسه الاخيرة في بئر عميق ؟

ناظم »

الا ان برايا لن تعفو عنه ويكون نهاية الامر الطلاق الذي لا مفر منه . بعد العفو العام في ١٩٥٠ يخرج ناظم من السجن ، وبعد ان يتم طلاقه يتزوج من منور . اما برايا فانها لم تتزوج بعد ناظم حكمت ابدا . الا ان برايا رغم ذلك ظلت على حب ناظم الكبير الذي الهمته بأشعار خالدة لا تزال تحتفظ الى اليوم بدفئها وعذوبتها .

رسالة القاهرة

من سمير فريد

شادي عبدالسلام بين آفاق وجيوش الشمس

ليس شادى عبد السلام بالمخرج السينمائي الذى « يصنع » الافلام ، وانما هو من اولئك الذين يعبرون بلغة السينما عن رؤية خاصة تؤدى بالتالي الى اسلوب خاص يتميزون به ويمتازون . وهم الذين نطلق عليهم دون العثور على وصف افضل «فناني السينما» .

ولان شادى عبد السلام من فناني السينما فهو يستطيع ان يلتزم الصمت شهورا واعواما الى ان يتمكن من التعبير عن رؤيته الخاصة باكبر قدر من درجات الحرية . ولانه من فناني السينما ايضا فان الافلام بالنسبة اليه لا تنقسم الى افلام طويلة او قصيرة ، روائية اوتسجيلية ، وانما هي صورة من صور التعبير عن رؤيته الخاصة .

ومنذ عام ١٩٦٩ حتى عام ١٩٧٥ اخرج شادى ٤ افلام هى بالترتيب الفيلم الروائي الطويل « المومياء » عام ١٩٦٩ ، والفيلم الروائي القصير « الفلاح الفصيح » عام ١٩٧٠ ، والفيلم التسجيلي المتوسط الطول « آفاق » عام ١٩٧٤ ، والفيلم التسجيلي المتوسط الطول « جيوش الشمس » عام ١٩٧٥ . ولكن بينما كان شادى في « المومياء » ، « الفلاح الفصيح » ينطلق من دوافعه الخاصة في التعبير

، كان في « افاق » « جيوش الشمس » ينطلق من تكليف غير ملزم بالطبع من وزارة الثقافة . وموضوع الفيلم الاول مجالات نشاط الوزارة ، والثاني حرب اكتوبر ١٩٧٣ .

وعندى ان هذا التكليف هو الذى جعل شادى يستغرق نحو عامين في انجاز كل من هذين الفيلمين . فقد بدا تصوير « افاق » عام ١٩٧٢ ، وعرضه عام ١٩٧٤ . وبدا تصوير « جيوش الشمس » عام ١٩٧٣ ، وعرضه عام ١٩٧٥ . وان هذا الوقت الطويل لم يكن تكاسلا عن العمل . وانما معاناة حقيقية من اجل ان تختلف طبيعة النتيجة النهائية وهي الفيلم عن طبيعة نقطة البداية ، وهي التكليف. وان المقياس الذي يمكن من خلاله الحكم على هذين الفيلمين ، وغيرهما ، هو الى اى مدى استطاع شادى فيهما ان يعبر عن رؤيته الخاصة ، ويحافظ على اسلوبه الخاص .

وجوهر رؤية شادى للحياة من حوله ، اى للحياة في مصر ، انها حياة ممتدة منذ خمسة الاف سنة ، وان هذا التاريخ العريق هو الدرع الذى يواجه به الشعب المصرى كل الالام والمحن .

وتعبر افلام شادى عن هذه الرؤية من شكاوى الفلاح الفصيح عام ٢٢٠٠ قبل الميلاد ابان عصر الدولة الوسطى الفرعونية في « الفلاح الفصيح » الى عصر النهضة المصرية الحديثة في القرن التاسع عشر في « المومياء » الى عصر الاشتراكية في الستينات في « افاق » ، الى عصر حرب اكتوبر في السبعينات في «جيوش الشمس» . فالعدل الذى تنشده مصر الاشتراكية هو العدل الذى كان ينشده الفلاح الفصيح .

ومصر المستقبل هي خلاصة هذا التاريخ ، وليس مرحلة من مراحله مهما صغرت او كبرت .

واذا كان الاطار التاريخي الذى تدور فيه احداث « المومياء » و « الفلاح الفصيح » يعرض لنا الوجه الاول من رؤية شادى ، فان « افاق »و « جيوش الشمس » . اللذين تم تصويرهما في اطار الحاضر يعرضان لنا الوجه الاخر من هذه الرؤية . ولعل «اخناتون» ياتى ليعبر عنها في وجهيها ، في تكاملها ونضجها .

واسلوب شادى هو شادى نفسه ، ورؤيته الخاصة سواء في افلامه الروائية ام التسجيلية ، الطويلة ام القصيرة ام المتوسطة الطول .

انه يعتبر الكاميرا وسيلة للتامل بالحركات البطيئة ، والاضاءة وسيلة للتكوين في اطار هذه الحركة . اما الالوان فهي كالصوت والصمت وسائل للتعبير الدرامي الذى يلتحم مع حركة الكاميرا والتكوين في وحدة عضوية قوية . وتمضي افلام شادى بايقاعها الهادىء كالحلم في الزمان ، وتتحول الى سيمفونيات بصرية سمعية لا مثيل لها في السينما المصرية ، وفي السينما في العالم كله . فانت تستطيع التعرف على فيلم شادى عبد السلام وسط كل الافلام دون حاجة الى العناوين .

وقد يدهش البعض من القول بان « آفاق » شادى عبد السلام تعبير عن مصر الاشتراكية . ولكن الواقع ان الثقافة التي يعبر عنها شادى في هذا الفيلم هى ثقافة مصر التي تنشد العدالة الاجتماعية بعد ١٩٦١ ، ولا اقول انها حققتها تماما كما ان مصر حرب اكتوبر في « جيوش الشمس » ليست مصر التي حررت كل اراضيها ، وحققت كل اهدافها القومية ، وانما مصر التي تسعى الى تحرير هذه الاراضي ، وتحقيق تلك الاهداف . ان فيلمي شادى عن مصر المعاصرة يعبران عن هذا الحاضر بأمال المستقبل .

مصر التي تنشد العدل والسلام هي مصر التي تعزف كارل اورف في كارمنيا بورانا ، وهى مصر رمسيس ويصا واصف الذي وضع في ايدى الفلاحين ما يعبرون به عن رؤاهم ، هى مصر حسن سليمان ويوسف كامل ، وهى مصر دار الكتب ووكالة الغورى والمسافر خانة . ومشاهد حامد ندا وعبد الوهاب مرسى وعز الدين نجيب وهم يعملون مثل مشاهد الاطفال وهم يذهبون الى المدرسة ومن خلفهم الاهرامات الهائلة . وفرقة الموسيقى العربية التي يقودها عبد الحليم نويره ، ومصوغات صلاح مرعى البدوية التي نراها على عزفها ، هى الوجه الاخر لباليه اوبرا القاهرة وعبد المنعم كامل يرقص دافنس وكلوويه . ويوسف السيس وهو يقود أوركسترا القاهرة السمفوني هو ذلك العجوز الماهر في خان الخليلي الذي يعلم الاطفال كيف ينقشون القماش ، ويدقون الصواني .

ويرثى شادى في افاقه دار الاوبرا التى صورها وهى تحترق في لقطات وثائقية هامة . ويوجه التحية الى بطله محمد صبحي الذى اختاره ليمثل دور اخناتون عندما يصوره وهو يؤدى دور هاملت في مشهد من مشاهد المسرحية التي قدمها ستوديو الممثل في المعهد العالي للفنون المسرحية . ولا ينسى شادي ان يضع نفسه في مجموعته ضمن الافاق . فالفيلم كله يأخذ شكل الفيلم داخل الفيلم . ويختار الفنان ببراعة تماثيل ادم حنين لينهى بها فيلمه مصورا اياها في الصحراء ، ومركزا على تمثال الصبي الذى يتطلع الى الافاق من بين اصابعه الملتفة حول عينيه ، ويبدو « جيوش الشمس » الذي بداه وهو ينهي «افاق» وكانما يعبر عن هذه الافاق التي كان يتطلع اليها صبى ادم حنين .

وفي «افاق» كما في « جيوش الشمس » يقوم شادى بتطوير اسلوبه ، ويتجاوز الطابع الكلاسيكي في فيلميه الاولين . ولا غرابة في ذلك فكلا الفيلمين التسجيليين من انتاج مركز الفيلم التجريبي الذي يديره بنفسه في هيئة السينما بوزارة الثقافة ، والذى انتج العديد من الافلام المتميزة منذ تاسيسه عام ١٩٧١ .

يستخدم شادى في « افاق » للمرة الاولى حركة الكاميرا المحمولة على اليد ، كما يستخدم اللقطات المكررة ، ويحاول خلق علاقات جديدة بين شريط الصوت وشريط الصورة . اما عن حركة الكاميرا المحمولة على اليد فتراها في مشهد دار الكتب كوسيلة للمرور في ردهات الدار الضيقة ، ولكشف محتوياتها الكثيرة . واما عن اللقطات المكررة فتراها في المشهد الافتتاحي ويوسف السيسي يقود كارمينا بورانا واللقطة تتكرر مع تكرار المازورة الموسيقية ، ثم في مشهد فرقة الموسيقى العربية بنفس الشكل وعبد الحليم نويره يقود فرقته . وهكذا يوظف شادى المفردات اللغوية ولا يجعل التجريب هدفا في ذاته .

ويتميز مشهد يوسف كامل عن بقية مشاهد الرسامين في الفيلم . اذ حاول فيه ان يعبر عن عالمه بالانتقال من اللوحات الى القرية باعتبارها مصدرا للاسهام ، وابداع لقطة تاثيرية في القرية من خلال المياه وقت الغروب . كما يتميز مشهد دار الاوبرا المحترقة بلونه الازرق وهي ايضا المرة الاولى التي يستخدم فيها شادى اللون الواحد ، وقد كان في موضعه تماما في الفيلم . وبقدر ما تغلب اللقطات الكبيرة في مشهد الفنون اليدوية تعبيرا عن الحب العميق لابداع الايدى الخالد ، بقدر ما تغلب اللقطات العامة في مشهد المسافر خانه بما يتناسب وتامل حمال العمارة في هذا المبنى . ويقف وراء هذا التكامل الفني المصوران سمير فرج ومصطفى امام ، والمونتير الكبير كمال ابو العلا والمونتيرة رحمة منتصر .

اما في مجال علاقة الصوت بالصورة ، وهنا ياتي دور مهندس الصوت الفنان مجدى كامل فقد واجه شادى منذ اللحظة الاولى تحديا كبيرا ارتضاه لنفسه ، وهو ان يخلو شريط الصوت من كل كلام . وبالتالى يعتمد فقط على المؤثرات الصوتية والموسيقى ولحظات الصمت في موعدها تماما بحيث تغنى عن كل صوت ، كانت الموسيقى وصفيه في عديد من المشاهد مثل عزف القانون على مشهد مسجد الملك الصالح ، وكانت المؤثرات ايضا وصفية في اغلب استخدامها كما في مشهد دار الكتب حيث تردد اسماء الله الحسنى مع لقطات مخطوطات القرآن الكريم النفيسة .

وعندما حاول شادي خلق علاقات جديدة بين الصوت والصورة لم يوفق بنفس قدر توفيقه في التجارب الاخرى ، وخاصة عندما استخدم مؤثرات صوت الدجاج على لقطة تصور لوحة يوسف كامل

عن الدجاج . فالعلاقة بين الصوت والصورة هنا اقرب الى الاستعارة الادبية ، واللوحة كما لا بد وان شادى يعلم لا تستمد قيمتها من مدى واقعيتها ، وانما من مدى صدقها في التعبير عن الواقع .

ويلجأ شادى في « افاق » الى شكل الفيلم داخل الفيلم ، وللمرة الاولى في افلامه ايضا . وقد حقق بهذا الشكل غرضين هامين اولهما تاكيد وجود السينما ضمن الفنون والمظاهر الثقافية والعلمية الاخرى في الفيلم ، وثانيهما وضع مسافة ذهنية بين الشاشة والمتفرج ، فالموضوع الذي يتناوله ، والمضمون الذي يريد التعبير عنـه لا يتطلب الاندماج فيما يعرض على الشاشة ، وانما التامل الذهنى الواعي تماما . ويحقق شادى ذلك بالكشف عن المجموعة الفنية الى تصور الفيلم بين الحين والاخر ، وبالربط المباشر بين هذه المجموعة وبين المشاهد المسرحية التي يندمج فيها الممثلون على المسرح . فنقبل القطع الى عبد المنعم كامل وهو يرقص نرى المجموعة الفنية فوق الكرين ، وبعد ان نرى محمد صبحي وهو يواجه امه في المشهد الشهير من التراجيديا الشكسبيرية تتراجع الكاميرا في شاريوه طويل لنرى هاملت وامه امام الكاميرا .

ومصر التي تنشد العدل والسلام في « آفاق » هي مصر التي تنشد الحرية والاستقلال في « جيوش الشمس » .

ومادة « جيوش الشمس » وهو اقدم اسماء الجيوش المصرية ومقرها سيناء كما يكتب في بداية الفيلم هى احاديث الجنود ، ومقتطفات الصحف والمجلات ، واللقطات الوثائقية والروائية عن الحرب ، وعدة لقطات من معرض الغنائم ، واخرى تصور اثار المعارك في مواقعها الاصلية وتدريبات الجنود في معسكراتهم .

ومن هذه المادة ابدع شادى فيلمه الذى يبدا باحد الجنود وهو يحكى عن لحظة العبور وكيف تمنى ان يشاهد كل مصرى هذه اللحظة ، ثم ينتقل الى دبابة تعبر القناة ، ومانشيتات الصحف العالمية واقوال راديو اسرائيل عن المعارك . وبين اللقطات الوثائقية عن الحرب ، واللقطات الروائية يتصاعد ايقاع الفيلم الى ان يصل الى رفع العلم المصرى فوق خط بارليف .

ويقدم شادى ابرع اللقطات التى صورت ذلك الخط المهول الذى دمرته جيوش الشمس . وعندما يصل الى المدافع المحطمة التى ضربت معامل تكرير البترول عام ١٩٦٩ يعود الى لقطات تصور حريق المعامل انذاك ، وبالعدسة العريضة من زاوية عالية يصور احد السلالم المؤدية الى موقع من مواقع خط بارليف ، وليس مثل هذه اللقطة البسيطة في التعبير عن حصانة المواقع . وبعد ذلك ينتقل شادى الى معارك الدبابات ويستعرض سلاح الار . بى . جى في مشهد يكشف عظمة السلاح وعظمة حامله في آن واحد .

وبعد رفع العلم الذى نراه من خلال صحيفة اجنبية ، ثم من خلال مشهد روائى يبدا التركيز في النصف الثانى من الفيلم على الجنود انفسهم .

واحاديث الجنود هى جوهر فيلم « جيوش الشمس ». هـذا الذى يملى ناديه لطفي خطابا الى امه لانه لا يستطيع الكتابة ، وهذا الذى يتحدث عن اخوه شهيد حرب يونيو ١٩٦٧ ، وهذا الذى يتحدث عن المدفع الذى يحمله ثلاثة ، ومع ذلك كان يحمله فرد واحد ويصعد به الساتر الرملي في خط بارليف . وتصل احاديث الجنـود الى الذروة في نهاية الفيلم وهم يعلقون على اقوال المسؤلين الاسرائيليين. فأبا ايبان يتساءل كيف للمصريين ان يهاجمونا يوم عيد ؟ ويأتى الرد « غفران ايه ياعم .. وبنا يغفر ذنوبهم .. هما ناسيين مدابح ٤٨ ، ولا مدابح بحر البقر وابو زعبل » . ودافيد اليعازر كان يقـول ان الجيش المصرى لن يستطيع عبور القناة ، ويأتى الرد في عبارة واحدة تفيض بالذكاء « ياعم سيبك » . وجولدا مائير كانت تقول ان العبور عمل جنونى ، ويأتى الرد في لقطة صامتة خير من كل رد تصور الجندى وهو يتطلع الى الكاميرا ، وكل الاجابة في نظرته الثابتة .

وهناك العديد من الافلام التي صورت معرض الغنائم ، ولكـن لقطات شادى القليلة في هذا المعرض هى اكثر اللقطات تعبيرا عن معناه . ومن بين هذه اللقطات لقطة عبقرية تصور الاطفال من داخل الدبابات وهم يغلقون فوهاتها . وعندما ينتقل شادى من هذه اللقطة الى اخرى تصور الجنود وهم يتدربون في الصباح في سيناء تبدو لنا مصر التى ترفع غصن الزيتون في يد ،والسلاح في اليد الاخرى . وينتهى الفيلم بالجنود الصامدين ، وبعد استعراض الرمال الصفراء والزرع الاخضر النابت في داخلها تتركز الكاميرا على احد الجنـود امام سلاحه .

وتصوير الفيلم الذي قام به ابراهيم غراب لا يرقى الى مستوى التصوير في « آفـاق » ، وكذلك المونتاج الذي قامت بـه رحمة منتصر ، حيث تفاوت مستوى الاضاءة ، وسقط الايقـاع احيانا . غير ان اهم ما يؤخذ على « جيوش الشمس » افسـاد جمال الحقيقة في احاديث الجنود التي سجلها مجدي كامل .

لقد كان اختراع كاميرا الصوت والصورة نقطة تحول في فن السينما وخاصة في السينما التسجيلية . اذ تمكن الانسان لاول مرة في التاريخ ان يخلد اللحظة الواقعية كما هي تماما ، وان يصنع « الوثيقة » بكل معنى الكلمة . ولكن نزعة شادي التي تنشد الجمال قبل اي شيء اخر تغلبت عليه ، وجعلته يضحي بالتزامن ، ويفصل الصوت عن الصورة في احيان كثيرة .

والادهى من ذلك ان يختار شادي من احاديث الصوت فقط ، ويختار من اخرى الصورة فقط ،ثم يحاول تغطية اللاتزامن تارة باللقطات العامة من بعيد للحوار الجماعي ، واخرى باخفاء الافواه باسلوب بدائي تماما لا يليق ومكانته الكبيرة . ولا شك ان الحقيقة جمالياتها في هذا الصدد ، وان هذه الجماليات تفوق كل محاولات تجميلها .

واخيرا لابد ان نذكر الدرس الذي علمتنا اياه مشاهدة افلام شادي عبدالسلام : فانت اذا لم تعجب باحد افلام شادي عنـد مشاهدتها لاول مرة لا يجب ان تغضب ، ولا يجب ان تكتب ، وانما عليك ان تعود الى مشاهدتها مرة ثانية ، وثالثة ، ورابعة ، الى ان تنال منك ، وتحظي باعجابك .

بيت الدمية وتجربة مسرح الشباب

الملاحظات عن عرض ١٩٧٥/١٢/٢٧

بعد ان ارتفعت الاصوات شاكية ، بشعور مبالغ فيه ، ان المسرحيين الشباب محاصرون ، وتعالت اصوات اخرى من منطلق مغاير تدعو لان يكون التوجه للشباب جادا وحاسما ، يتيح لهم المرّور في المختبر الحقيقي الذي يصقل ويشذب ، ويطور ويمتحن كل الطاقات .. المختبر الذي يدفع المسرح ، تأليفا واخراجا وتمثيلا ونقدا ، الى الامام .. يثبت جدلية القانون الصارم والحقيقي (العمل ثم العمل ولا شيء غير العمل) جاء رد فعل الفرقة القومية للتمثيل ايجابيا قياسا لما تم قبلا . وقد كان من اسباب هذه الاستجابة ان عددا من اعضاء الفرقة يعتقدون بان من حقهم ان يثبتوا كونهم من القدرة بحيث يستطيعون طرح انفسهم بحجم اكبر مما يجري الان .. خاصة في مجال الاخراج .. وسبق ان جرت محاولات في فترات متباعدة تثبت هذه الحقيقة .. اذ ان مايجري في الفرقة ان فرص الاخراج يتقاسمها مخرجو الفرقة الثلاثة الفنانون سعدون العبيدي ومحسن العزاوي وسليم الجزائري لكونهم يحملون شهادات اختصاص في الاخراج ولانهم اثبتوا كفاءاتهم بنسب متفاوتة . وبرز رأي يقول ان الشهادة ليس مقياسا وحيدا لان يكون الفنان مخرجا ، فان للموهبة قدرتها .. رغم ان طرح هذه الافكار قد اقترنت احيانا بحالة من الانفعال والمغالاة حالت دون تبنيها كمنهج للفرقة ولكونها تشكل اساسا لتكوين خط ثان ، فانها طموحات وتطلعات مشروعة وصحية وصائبة ، يحتاجها قطرنا وحركتنا المسرحية . وفتحت الفرقة الباب على سعتها لتمر من خلالها النسائم العليلة وتنمو الازهار الندية . سمحت للجميع بان يمارسوا حريتهم في اختيار النص والمكان . فالنص يقع ضمن مسؤولية المخرج فهو لا يخضع للجنة القراءة في الفرقة المؤلفة من الاستاذ رحيم التكريتي مدير المسارح والفنون الشعبية ومن مدير الفرقة الفنان طعمة التميمي ومن الكاتب المسرحي المتفرغ عادل كاظم ومن مخرجي الفرقة وعضوها الفنان عزيز عبد الصاحب . كما ان النص الذي يختاره المخرج لا يعرض على لجنة فحص النصوص المسرحية . من هنا فان مسؤولية اختيار النص المسرحي تقع على عاتق المخرج ،

وان بذلك يعكس وعيه الخاص وحساباته الخاصة بامكانية العاملين معه والقدرة على التنفيذ . لقد تعهدت الفرقة من جانبها تقديم الامكانات والمستلزمات الكفيلة



بانجاح العمل ، فان نجح امام الجمهور الخاص المكون من الفنانين والمثقفين تبنته لتقديمه أمام الجمهور العام. وبدأت التجربة بالفنان اسماعيل خليل ليمارس شروطه واختياراته ، لكنه ارتكب اكثر من مخالفة ، يتحمل وحده تبعتها . فقد صمم خطة اخراج تقديم (بيت الدمية) لهنريك ابسن على القاعة الصغيرة ، وهي قاعة تمارين تفتقر الى مستلزمات القاعة المسرحية ، فلا ارضية متدرجة ، ولا ستارة نظامية ولا براقع ولا اجهزة انارة ، لكنه قدم المسرحية على قاعة المسرح القومي ذات المواصفات المعمارية والفنية المغايرة للقاعة الصغيرة دون ان يجري تعديلا على الخطة وفق البيئة الجديدة . وقدمها ضمن احتفال المؤسسة العامة للسينما والمسرح باختتام عام المرأة الدولي ، قبل ان تنضج ويفير الجمهور الخاص الذي ظل غائبا بسبب سرعة الاعداد للاحتفال . فقبل العرض بيومين لم يكن الممثلون حافظين لادوارهم لم يتح لهم الدخول في النص والشخصيات وتجسيد الابعاد المطلوبة . كانت نتيجة هذه التجربة فقدان ميزة هامة اراد الفنانون الشباب التمتع بها والانفراد بها هي اجراء حسابات علمية لكل عمل يقدم للجمهور ، تبدأ بالنص وتنتهي بامتداد العرض في وعي المشاهد . فالمسرح ينجح جماهيريا وفنيا حين يعامل ويحترم وينظر اليه من منظار علمي .. ينظر للواقع بموضوعية . ننتزع منه

ماهو ممكن ، ونخطط لتحقيق الاحسن والاجدى . من هنا فان التجربة القادمة ستتنفس غبار التجربة الحالية .. ومطلوب من اصحابها وعيا وارادة وحسابا دقيقا لتلافي العثرات التي مرت بها التجربة الاولى .

يدفعنا اختيار المخرج للمسرحية ولابسن بالذات ان نسأل عن القيمة التي يمكن ان تضفيها لحركتنا المسرحية وحياتنا الثقافية . فهي ان كانت قد احدثت دويا عاليا في اوربا القرن التاسع عشر حينما صفقت (نورا) بطلة المسرحية خلفها باب البيت بقوة ، ترى هل اننا نعيش ذلك الظرف التاريخي وهل المرأة عندنا تعيش نفس ظروف نورا ، وهل سيحدث عندنا صدى ذلك الدوي ؟ فاذا كانت المسرحية تؤكد حق المرأة في الانفصال عن زوجها حين لا يحترم عقلها وارادتها ، فهل تنحصر مهمة المرأة عندما بهذه الدائرة العائلية فقط ؟ ان اختيار المسرحية وطريقة المعالجة تكشفان عن وعي المخرج والكادر العامل معه .. ولم تكن الوظيفة التي تحققها (بيت الدمية) نفس الوظيفة والنتيجة التي نريدها للمرأة عندنا . فهي اقل مما تطلبه مرحلتنا ، فطموح نسائنا لا يقتصر على رغبة اتخاذ القرارات الخاطئة بمعزل عن الرجل ثم مطالبته بتحمل تبعتها ، ولا الانفصال عن بيت الزوجية لان الزوج كشف عن خوائه الاخلاقي ، بل طموحاتها ترتفع الى تحقيق المساواة الكاملة على الاصعدة كافة ، يشكل التحرير الاقتصادي من الاستغلال والتخلف حجر الزاوية في بناء المجتمع الجديد .. وهذا التحرير لن يكون الا بتحرير مجتمع الرجل والمرأة من نير العلاقات الرأسمالية وبناء المجتمع الاشتراكي ان اختيار النص المنسجم مع مهمات المرحلة يعكس مدى وعي مسرحيينا الشباب للواقع المعاش .

من المؤلم ان يعود المخرج ليمارس نفس مأساة مجزرته (للعاصفة) لشكسبير ، حيث عمل تقطيعا وتجريحا لاوصال النص ، اغتيال بعض شخوصه وكتم انفاس حوارها ونسف جدرانه فعل كل ذلك ببرود ، واستاذية لا وجود لها . مثل هذه الجراة في التطاول على النصوص العالمية لا تؤكد ملامح تجربة مسرحية ناضجة مؤهلة ومشروعة ، بقدر ما هي اعتداء صريح مع سبق الاصرار على صرح مسرحي كبير . لقد حاول في (العاصفة) ان يقحم عليها قسرا فكرة جديدة لايحتملها النص بكونها تعالج مشكلة الصراع العالمي .. صراع الشعوب ضد التمييز العنصري . فكانت محاولة لاتحمل اي قدر من الاقناع . مع ان هذه المحاولات قد انتهت بشكلها المزري الاخير المضر بالاخراج والتمثيل وفكرة المسرحية وطريقة معالجتها ، غير انها تشير في نفس الوقت الى رغبة ملحة تتملك الفنان اسماعيل كلما تصدى لعمل فلا ينجح في مسعاه . وحين تناقشه في هذا الاسلوب ، يحيلك الى تجارب عالمية تصدت لاعادة كتابة مسرحيات معروفة من منظار مختلف وبشكل جديد ، الا اننا لم نجد مع الاسف قدرة حقيقية على امكانية اسماعيل في تقليد هذه التجارب . لقد طلعت علينا (بيت الدمية) بصيغة مفككة لم يقتنع بها الكادر قبل ان يرفضها الجمهور . فقد قام بحذف الشخوص كالمربية والاطفال ، ومقاطع كبيرة من حوار الشخوص الباقية ، اضعفت ابعاد الشخصية مما عقد مهمة الممثل في تجسيدها ، وكان مناقضا للعقدة الابسنية المتميزة بالرصانة والحبك المحسوب بدقة .

عكست خطة الاخراج على ان اسماعيل قد عالج المسرحية معالجة غير واقعية متفردة مالكة لخصوصيتها غير بعيدة عن التأثر باعمال مخرجين اخرين . كان الديكور بسيطا وتجريديا معبرا بوضوح عن فكرة المسرحية وطبيعة العلاقة بين نورا وزوجها هيلمر والنتيجة التي انتهت اليها . الا ان حجم الديكور ضاع ضمن سعة المساحة فقد رسم على شكل قرص دائري يعني نظام العائلة كما يعني علاقة الرجل بالمرأة في مجتمع او في العالم اذا وسعنا رقعة الرمز والايحاء . قسم القرص الى قسمين متساويين ، رسم على احدهما وجه رجل وضع اقرب الى الجمهور من القسم الثاني الذي رسم عليه وجه امرأة . بذلك نفى المخرج وجود مساواة وتكافؤ في علاقة نورا وهيلمر في اول المسرحية ، واكد كذلك على نوعية العلاقة ووجهة نظر نورا من خلال المشهد الاستهلالي حيث اقتطع جملا من حوار المسرحية فلند (افراح عباس) تقول : « عزيزتي نورا تدبير شؤون البيت وما شابه ذلك من المعضلات لم يعد شيئا يذكر »

ثم تضيف : « انك طفلة يا نورا » ويقول هيلمر (عبد الستار البصري) : « نورا زوجتي العزيزة انك تتحدثين كطفلة لم تع شيئا عن ظروف الحياة التي نعيش فيها » ويقول صديق العائلة رانك (عبدالصاحب نعمة) : « لقد احببتك حبا لا يقل في عمقه من حب اي انسان اخر » ويقول جروشتاد (قاسم شهيد) : « انت لا تدركين كنه الفعلة التي اقدمت عليها ، أؤكد لك رغم هفوتي السابقة التي خسرت بسببها سمعتي الى الابد لم تكن تزيد في قليل او كثير عما ارتكبته انت .. » وترد نورا (نماء الوردي) : « او تريد مني ان اعتقد انك تسلحت بالشجاعة في يوم من الايام لتنقذ حياة زوجتك .. » بهذه المقاطع التي قالها الممثلون افهمنا المخرج انه حلل المسرحية كمسرحية علاقات .

وزاد المخرج من تجريد العمل وتبسيطه باستخدام المكعبات لتشكيل الصور الدرامية عند تحريك الممثلين وتكملة الديكور . الطريقة المجردة ازاء مسرحية واقعية ذات عقدة ، تتطلب انتباها كبيرا وعناية خاصة في توضيح العقدة وتوصيلها . في مسرحية (بيت الدمية) يلعب خطاب الزوج وخطاب جروشتاد دورا هاما في تأجيج الصراع وتعقيد العلاقات واحداث التوتر وشد المتفرجين . الا ان هذا المطلب لم ينتبه له المخرج او يهتم به اهتماما كبيرا . فظلت المشاهد المرتبطة بالخطابين

سابحة في ضباب كثيف حجب عن المشاهدين الدروب التي سلكتها المسرحية . ولكي تؤدي هذه الخطة وظيفتها ، فقد اقامها المخرج على مرتكز مهم اخر هو الانارة كمكمل للديكور . ولا يمكن تحقيق هذه الوظيفة بصورة كاملة الا بتحويل الانارة الى كتلة عازلة للممثلين او المشاهد عن بعضها . غير أن أخطاء التصميم والتنفيذ جعلت خشبة المسرح تغرق في انارة فيضية بدلا من عزل الممثلين الساكنين في اعلى المسرح عن الممثلين المتحركين ضمن مشاهد الوسط والاسفل . ان تجريد الديكور وضغطه الى اصغر كتلة ، وانعدام الملحقات ، اديا الى تكبير مساحة خشبة المسرح كما ان تغريب الممثلين عن القاعة لم يكن هو الاخر موضبا لخدمة الخطة الاخراجية فكانت النتيجة ان ظهر ما يناقضها ، كتحريك الممثلين خارج خشبة المسرح وتكبير مساحة التشكيلات باستخدام الدروع الخارجية وانزال نورا الى القاعة وعدم وضوح عدد الابواب ومسالكها . كما لم يستفد المشهد الاخير من الديكور كوسيلة تعبيرية عن الفكرة الاساسية ، كأن تقوم نورا بنفسها بتصحيح وضع العلاقة فتحرك القسم المرسوم عليه وجه امرأة فتجعله موازيا للنصف الاخر ويبقى الشرخ بينهما واسعا .

لقد حدثت في العرض اشياء كثيرة اضعفت العمل، فهناك الكثير من الاخطاء اللغوية والخرق لبعض القوانين الاخراجية ، اذ لا يمكن ان يحدث على المسرح في آن واحد وبنفس التأكيد مشهدان مراد منهما تركيز المتفرج على احداهما اذ ان النتيجة المتحققة هو تفتيت الانتباه . كمشهد نورا في الحفلة وهي ترقص تحت الانوار الملونة ومشهد لند وجروشتاد ، وخروج لند اثناء حوار جروشتاد ونورا . اذا كنا نتغاضى عن سوء اختيار للشخصيات ، فمن غير المعقول ان تظهر نورا الدمية والبلبلة والعصفورة الصغيرة بملابس داكنة تبعث على الحزن ! لقد كان ايقاع المسرحية بطيئا لا ينسجم مع المسرحية التي تتنفس جو الصراع والحركة والعلاقات المتغيرة . وانحنى الاخراج تحت ثقل نواقصه الفنية ، لم يستفد من التسهيلات المقدمة ورغبة الفرقة في انجاح تجربة شبابها . وقبل المخرج بتقديم عمله ضمن فترة قصيرة ارهقت الكادر ، ولم تسمح له باثبات قدراته الحقيقية . ان القناعة والانسجام كفيلان بانجاح أية تجربة او مجموعة . ان التجربة الاولى لا تعني كل تجربة الشباب ، وان اخفاق واحدة لا تعني التراجع عن تكرار المحاولة . ان دخول الفرقة القومية في شكل جديد من العمل والتنظيم المسرحي حيث تتدرب على ثلاث مسرحيات في وقت واحد يجب الا يكون على حساب طموح الشباب في ان يجربوا ويجربوا ليتعلموا ..

علي مزاحم عباس

من مواد العدد القادم

ما ضل صاحبكم وما غوى ـ قصيدة ـ
مجاهد عبدالمنعم مجاهد
الجدار ـ قصة ـ ليونيد اندرييف ـ
ترجمة كاميران قرهداغي
الرواية الانجليزية المعاصرة ـ عبدالستار جواد
الموت في عز القصيدة ـ قصيدة ـ خيري منصور

فنون تشكيلية

معرض الكرافيك الصيني
معرض الرسم والنحت لجمهورية المانيا الاتحادية



للاسف الشديد لم يكتب عن معرض الكرافيك لجمهورية الصين ، الذي عرض في نهاية السنة الماضية في قاعة المتحف الوطني للفن الحديث ، الا تعريفات اولية مبسطة . ولقد كان المؤسف انني كلما حاولت الكتابة عن المعرض واجهت صعوبات كانت تجعلني اتوقف واتريث منتظرا الفرصة السانحة التي اتحدث فيها عن اهمية وعظمة هذا المعرض .

ولقد منحت هذه الفرصة الان بعد أن افتتح معرض فن الرسم والنحت والحفر الالماني المعاصر ، لجمهورية المانيا الاتحادية الذي اقيم بدعوة من السيد سفير المانيا في بغداد والذي افتتح برعاية السيد وزير الاعلام . وقد اشرف على تنسيقه المتحف الوطني ومديرية الفنون العامة في بداية كانون الثاني الماضي .

المعرض الصيني لفن الكرافيك

تراث الفن الصيني يمتد الي زمن بعيد . هذا التراث الذي يكاد يكون مختصا بالطبيعة وبالفلسفات (الحيوية) المتشعبة حتى زمن قريب جدا ، اي حتى بداية الثورة الصينية التي بعدها تغيرت وجهت النظر الى الطبيعة وغائيات الفنون ..

وبالطبع قبل الانتقال الى هذا التغيير ، كان الفن الصيني مفسرا لجلال الطبيعة وخاضعا لها . اي هو بالاحرى فن الجمال بمعزل عن الافكار والغايات الاجتماعية لحد بعيد .. فاننا لو تفحصنا تلك الرسوم لتكشف لنا اولا ان الطبيعة هي الموضوع الجوهري الذي يعالجه الرسام الصيني ، الطبيعة بمعنى القوة الاولى الاساسية وان الانسان بكل عظمته هو التابع لهذه القوة والخاضع اليها وعليه بالتالي ان يمجد هذه القوة في الادب او في الفن .

ولكن وضع الفن الصيني انقلب من جراء الانقلاب الفلسفي والاجتماعي في الواقع . ولقد تجلى هذا الانقلاب في فن الكرافيك بصفاء تام في الامور التالية :

اولا : لقد وضع الانسان في مقدمة الموضوعات المعالجة . فبدل الاغراق في معالجات الطبيعة وابراز لا تناهيها وفق الفلسفات المثالية اخذ الفنان الصيني يعرض الانسان كقيمة اولى ، فكرية وجمالية واجتماعية .

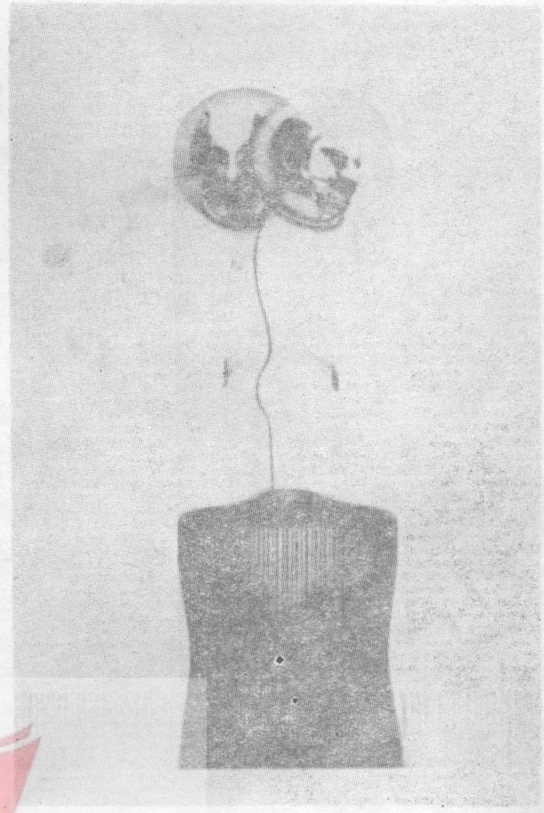
ثانيا : وهذه المعالجة للانسان لا تمجده من خلال العمل الجماعي الزراعي او الصناعي فحسب بل انها تجعله القيمة الاساسية من قيم الوجود ، وان كل تكوين فني مشكل للتعبير عن فكرة العمل . اي كون الانسان قائدا لهذا العمل وهو بالتالي قيمة جمالية اذ هو قيمة اساسية وفعالة . اي ان الجمال هنا هو حصيلة انتصار الانسان على القوة القدرية في الوجود وليس الجمال كما كان في السابق : تجليا من تجليات الطبيعة .

ثالثا :

ايضا ثمة تغيير تقني في الاعمال . وهذا برايي يعود الى التطور الهائل في الصناعة والمنعكس بالتالي في فن الكرافيك . وقد عرضت في هذا المعرض اعمال ذات مساحات كبيرة تشيد الى عظمة الالة التي ساهمت بصناعتها .

ويمكن ان نفهم ، مثلا ، الالة في نوعية النتاج ، خلاف الطرق الاولى التي كان يتبعها الفنان الصيني . ويتجلى هذا الاثر في تجسيد القيم الفنية تجسيدا واقعيا يستمد مقوماته من الواقع ، وان عمل الالة قد منح العمل قوة الواقع وصرامته .

ولكننا في كل هذه التغييرات كنا ازاء طرح جديد للفن ، لا



يذكرنا بمدرسة فنية من المدارس ، ولا باعمال فنان عالمي سابق . وهذا لا يعني ان الفنان الصيني اخترع نظرياته واعماله من العدم ، بل هذا يعني ، وبدقة : انه خلاصة لكل الافكار الفنية القديمة العظيمة ، ولكن وفق وجهة نظر فلسفية متطورة لوجهات نظر كان لها تطبيقات عملية سابقة .

فاعماله هنا ، بعد ان وضعت تصوير العمل في المقدمة برزت قيم لا تنفصل عنه . ومن ابرز هذه القيم قيمة الفرح الذي يملا به مناخ (فضاء) الاعمال وان هذا الفرح الذي هو سر الموضوعات وظاهرها ، يتجسد وكانه المعنى الوحيد المباشر الذي تهدف اليه هذه اللوحات ويهدف اليه الانسان .

وبالطبع اننا لسنا ازاء فرح خارجي ، شكلي ، فثمة اعمال تصور صراع الانسان ضد الطبيعة ، وصراعه بواسطة العمل الجماعي . ولكن الفنان الصيني في لوحاته يشعرنا ان الفرح نتيجة منطقية لسيطرت الانسان على الطبيعة ولقد تذكرت اعمالا فنية كثيرة تصور سعادة وبهجة الحياة والانسان ، اعمال رينوار اومانيه او ديجا ، واعمال الفنان السوفيتي ذات الروح المماثلة المجدة العمل، ولكنني لا حظت هذا الفارق بين اعمال هؤلاء الفنانين الفرنسيين واعمال الكرافيك الصينية ، اي لا حظت ان (بهجة) اعمال الفنان الفرنسي لم تكن الا حالة لطبقة مترفة من الناس ، او ان الفرح حالة منتظرة وليس نتيجة لمعطيات واقعية ، وانك تلاحظ ايضا ان ما يقابل تلك الاعمال الفرنسية المبهجة عشرات الاعمال الوحشية التعبيرية المناقضة لها في هذه النتائج .

كما لا حظت ان اعمال الفنانين السوفيت مثلا التي يظهر عليها الفرح . لا تصور هذا الفرح عبر تمجيد العمل وانصار الانسان على الطبيعة بهذه الصراحة .

وبالطبع انا اتحدث عن مسألة مهمة (وبودي أن أتعرض للتحليل والمناقشة) اي انني افترض ان الفنان السوفيتي لم يتوصل الى هذه النتيجة التي توصل اليها الفنان الصيني في هذه النقطة ، اي مسالة البهجة الحاصلة في العمل عبر تصوير الانسان المنتصر . ويخيل لي ان الفنان السوفيتي (وانا لا اتحدث الا عن الاعمال التي رأيتها) مايزال متأثرا بعواطف مؤلمة لما تزل كامنة في أعماق الشخصيات . اما الفنان الصيني ، في هذا المعرض ، فقد جسد فرحا من دون ازدواجية ، كما انه لم يجسد هذا الفرح كتفاؤل مفترض ، بل جسده كنتيجة طبيعية . وفي هذا طرح جديد لفلسفة الفن تؤكد ان بقاء الفن ، وتطوره ، يرتبط بتطور الانسان . وان القيم الجمالية تبلغ ذروتها عند ما لا يتعارض الجمال مع التناقض الحاصل في الواقع الاجتماعي او في الرؤى الفنية للفنان .

نقطة ثانية وهي اكثر خطورة ، وهي مسالة الذاتية في الفن ؟ قطعاً أن تحقق الاشتراكية ، كما هو معروف ، وكما قرأنا في الكلاسيكيات الفلسفية ، مـاذا هو تحقق الذاتية بشكلها الواقعي الطبيعي تماما . اي ان الاستلاب الذي كان يتعرض اليه الانسان عبر الازمنة المنصرمة قد كف ان يقدم بدوره المخرب للذات وجعلها حالة عصابية او مرضيةاو ذات أنتماء أيدلوجي مفرض . بمعنى ان الفوارق الذاتية السابقة ، المنعكسة في السلوك او في الابداع الفني والادبي سيكون لها ، حتما ، الشكل الجديد . وأنه ، باديء ذي بدء ، سيكون تعمق الذات وتكاملها قد بلغ المرحلة التي لم تصل اليها الذات في ازمنة التناقضات الاجتماعية والفوارق الطبقية . (ولسوء الحظ انني لا امتلك هذه الدقة الموضوعية كي اقول شيئا اكيدا بصدد هذا الموضوع : اي هل كانت ثمة فروقات ذاتية في الاعمال ، فروقات ترتبط بالفنان كذات مرتبطة بالذات الجماعية ، وكذات مبدعة في الابداع العام ؟

بالطبع انني لاحظت ذلك التمايز الصريح جدا ما بين عشرات الاعمال . ولكنني لم الحظ تلك الخصوصية التي تعودنا ان نراها متجسدة في اعمال الفنان الاوربي او حتى في اعمال الفنان العراقي. وانني بالاحرى فقد لا حظت وجهة النظر الجماعية مندمجة مع وجهة النظر الذاتية بصورة كان يصعب معها ان افرق ما بين وجهتي النظر . وان موضوعات الاعمال المتقاربة جدا المجدة للعمل ، ولقوة الانسان ، والبطولة الخ قد جعلتني لا استطيع تميز الفوارق في الشكل الذي نتعرف عليه ببساطة في الاعمال الاوربية على سبيل المثال .

اذن اننا ازاء وجهة نظر فنية وتطبيقية خطيرة : اي هل سينظر الى العالم ، والاشياء من وجهة نظر جماعية ؟ وان العصور السابقة التي اطلعنا على فنها كانت العصور التي نظر اليها الفنان الفرد عبر ذاتيته الضيقة المحدودة ووفق احاسيسه وافكاره الايديولوجية المنحازة ؟ وان العصر الاشتراكي ، في الفن ، سيضع وجهة النظر الاجتماعية (والجماعية) الفلسفية اولا ، وان قيمة الذات هنا هي تجسيد لهذه الفلسفه ثانيا .

او ان ثمة مسألة بديهية لم تتحقق هنا تحققا كاملا ، اي مسألة الابداع الذاتي وبلوغ الذات مجدها وتطورها العظيم في الاكتشاف والتذوق والصناعة ، اي هذه الذات التي ترى الواقع في جدله وعمقه واصالته وليس ان تراه من خلال الاستلاب وكون الفنان مغتربا في واقعه البشري او الذاتي .

انني اضع هذه الاسئلة واتركها من دون اجابات ، هنا ، منتظرا ان نشهد معارضا اخرى للفن الصيني خاصة والاشتراكي عامة وحتى نكون قد تحققنا عمليا من بعض الحقائق . وانني سانتقل الى معرض فن الرسم والنحت والحفر الالماني المعاصر ، وسأوازن احيانا في (الموضوعات واثر الواقع الاجتماعي) وكيف ان المعرض

الالماني جاء متنوعا في الاساليب تنوعا (تجريبيا) كبيرا هو في اساسه تجسيدا لتناقضات مختلفة ، وكلها كانت تعكس حالات (استلاب) غريبة ومعذبة للنفس .. ومن دون ان نرى الفرح الذي يتجسد عبر العمل او عبر الحياة كما رايناه في فن الفنان الصيني . ولكننا كنا ازاء اعمال فنية عظيمة تعكس (اغتراب) الانسان وخرابه .

مكونــات الواقــع :

هناك وجهة نظر تقول : ان افاق الفن تشترط بامكانيات الواقع ، والفن انعكاس لها . وبالطبع ان التعمق في هذه المسالة يؤدي بنا الى فهم مكونات الواقع ، والعمل الفني ، كبنية خاصة متميزة ، كما يقودنا الى فهم صلة الفن بالواقع ، مما يجعلنا ونحن ندرس اعمال هذا المعرض نلقي نظرة سريعة للواقع الالماني ، لا الواقع الفني فحسب بل الواقع البشري .

وما دمنا ننتقل من اللوحات الى الحياة فاننا مثلا نشير الى ابرز ظاهرة وهي ظاهرة التنوع في الاساليب التي تفسر لنا جوهر التناقض الاجتماعي ، والتنوع العميق والخطير لتقسيم العمل وللاستلاب الحادث من جراء هذا التقسيم .

ان (ينوج) الذي لم يفهم ، او يتذوق اعمال فنان كبيكاسو . لو رأى هذا المعرض لكان قد قال عنه ،ما قاله عن اعمال بيكاسو التي رأى انها حالات عصاب .

واننا لو اجرينا تحليلا سوسيولوجيا ، لا نفسيا ، لتكشفت لنا مكونات هذا الواقع المعقدة والتي منحت الفنان حرية اختيار الموضوعات ، ولكن من دون حرية كاملة ، بل اقول انه كان يعبر عن (لا حرية) . واسباب هذا عائدة الى نزعة الفنان الالماني التعبيرية اولا ، وطبيعة الواقع الذي شهد انهيارا في بنيته الحضارية ابان الاضطهاد والانهيار النازي في الحرب العالمية الثانية ، ومن قبل في الحرب العالمية الاولى والويلات الداخلية ما بين الحربين .. الخ كما يجدر بنا ان نشير الى مسالة تقسيم العمل ، والتناقض الاجتماعي من خلال الدراسات الكثيرة التي تناقش عشرات الازمات الروحية في بنية هذا الواقع ، وانعكاسها الشرطي في الاعمال . متجسدة بالموضوعات (الواقعية النقدية المعاصرة) أو (السوريالية) او (التعبيرية) التي تتعرض بالنقد لهذا الواقع . ويمكن للقارىء من خلال الاعمال — المنشور قسم منها هنا — ان يتساءل عما جعل الفنان ينظر نظرة غير طبيعية للانسان والاشياء ؟

وبالطبع ليس في افتراضنا مغامرة او تطرفا اذا اعتبرنا الواقع ذاته كان اساسا مباشرا لهذا الطابع (الماساوي)السوداوي في الاعمال ، وذلك لان الارث الثقافي وواقع الفكر كله يتجه هذه الوجهة لولا ان الادب اكثر مباشرة من الفن .

اذن ، فهذا الواقع غير المستقر ، انعكس مباشرة في عنف وقسوة في تجسيد الطابع (الدرامي) في اللوحات ومنحها بعدا نقديا ، هو في النتيجة الكشف عن الاستلاب والتعرض له . اما الجانب المستقبلي المشرق . فلم يظهر الا بصيغة الاحتجاج وبالاعلان الصريح عن زوايا النظر الغريبة الى الاشياء والانسان .

واننا نستدل هنا بالاعمال لنقول ان مكونات هذا الواقع ليست مستقرة فحسب بل انها لا تشير الى استقرار قادم . ولعل انعكاس هذا في الفن يفضي بنا الى فهم فلسفي لبنية هذا الواقع لا يقبل التاويل والشك .

الارث الفكــري

ان واقع الثقافة الالماني العريق بتظاهرته ، والقديم بارثه الاسطوري والديني والفلسفي بالذات ، منح ويمنح الفنان افكارا كثيرة . وقطعا ان الواقع يساهم مساهمة الباعث ولكن حضارة الفنان وفهمه للارث الثقافي يجعله دقيقا في تنظيم افكاره وعرضها باختزال وتشذيب واضافات جديدة ، لان هذا الارث الالماني يبدا بالكلاسيكيات مرورا بالرومانتيكية ، وانتهاء بالتعبيرية الالمانية في بداية هذا القرن . هذا الواقع الفني حتم ، بادىء ذي بدء على الفنان الالماني ان يتجاوز الاشكالات الحرفية ، وان تكون قضيته ما بعد (حرفيات الفن) . وبالفعل فالاعمال في هذا المعرض ، بشكل عام . متقنة . وانها لهذا السبب كانت ذات مضامين اجتماعية وانسانية ، شاملة على نتائج ابداعية ، وهذه النتائج ترتبط عموما بالماضي الفكري ، وبالنتائج التي توصل اليها الفن الاوربي ، بهذا المعنى ثمة عشرات اللوحات قد جاءت كتطبيقات لافكار الكتاب والشعراء . واي مشاهد لو اجرى دراسة للموضوعات وحلل جوهرها لكان يتوجب عليه ان يتذكر اسماء كثيرة لفلاسفة او شعراء او روائيين . وهذا يعني ان عمق الافكار له اساس امتن واعمق من كونه انعكاسا شرطيا للواقع . فالاعمال السوريالية مثلا ، لها امتداد ثقافي بالاداب التي ظهرت كرد فعل ضد طبيعة الواقع ، والاعمال التعبيرية لها مساس بالشعر والروايات بشكل مباشر .

اعني ان على المشاهد الذي ينوي التعمق في اللوحة الا يهمل الصلات الثقافية المشتركة بين الرسم والادب ، ولا اعني هنا ان الاعمال جاءت كتطبيقات ، انما اعني انها كانت شاملة على فكر .. وان اي تحليل لهذه الاعمال باغفال الارث الفكري يفقدها معناها كما يفقدها توصلاتها في خبرة الفن وفي تنوع الموضوعات التي قد لا تفهم بنفس البساطة التي كنا نفهم فيها الاعمال السابقة .

ثم ان هذا التكوين المعقد للاعمال. ذات الصلات الفكرية والواقعية، يمنح المشاهد فرضيات ابداعية قد لا تتوفر في العمل لكن العمل يمنحها لهذه الاسباب السابقة . فلوحة (مكواة بالبخار) لكونراد



كلانيك : تبدو بفنطازيتها انها تعبر عن صالة غير طبيعية لهذه الاداة، وبالفعل ان الاجتهاد في تحليل هذا العمل يعكس وجهات نظرة متباينة تماما ، فهي قد تعني شيئا بسيطا ، أي كمكواة تشع طاقة حرارية بهذا الشكل وقد تعني انها استنكار ما ضد شيء ، والا لماذا هذه الثقوب ، وقد تعني انها راس انسان غريب بهذا الشكل الخ .

المهم ، ان كل عمل قد لا يفهم الا باجراء موازنات ما بين فكر اللوحة والفكر في المجالات الاخرى ، وان المشاهد الذي يجد صعوبة في هذا الفهم انما اساسا يعلن لنا عن عدم فهم لهذا الواقع ، ولثقافة هذا الواقع وطبيعته التكوينية .

الاستلاب في العمل الفني

كلنا نتذكر كيف اعيد الاعتبار لكافكا ، من وجهة نظر الاشتراكية ، وكيف صار من المواضح اننا نفهم اعماله باعتبارها تعبيرا صارخا عن استلاب الانسان الغربي ... الخ .

هذا المثال سقته لاقول ان فهمنا للفن الاوربي يتطلب اولا فهما للاستلاب الذي يشكل عماد النظام الراسمالي . وان الفنان لا يمتلك الا حرية التعبير عن (لا حريته) أو عن عالمة المغلق بمعنى انه يعبر عن تلك الاستحالات والحالات الانسانية المعقدة بهذا الشكل الفني كتحرر ، او كسعي للتحرر والاشارة الى الحالات وليس الى تفسيرها. ان هؤلاء الفنانيين (عصابيين) أنما من وجهة النظر الاجتماعيـة وبهذا المعنى فهذه الاعمال تعمق وتكشف عن (الخلل) في روح والجمالية والفلسفية تجعلني افهم اي الاسباب دفعت هؤلاء الفنانيين للتغيير عن (كوابيس) والاحداث هذا التشويه في الجسد البشري والسطوح ولماذا لم نر الجمال باي معنى الا هذا المعنى المضاد للجمال الواقعي ، وبهذا المعنى فان الاستلاب هنا يعني كاحتجاج (بيولوجي) و (نفسي) و (اجتماعي) ضد واقع محدد . وان هذا الاستلاب لا يصير ولا يريد ان يصير قيمة اساسية ، انما نرى انه يطمح ان يكون وثيقة عن هذا العصر كما في الفلم التسجيلي السياسي .

وهذه الملاحظة تفيد المشاهد في فهم معنى الاشكال المعقدة ، او المبسطة جدا ، ففي اعمال (فولنجانج بيتريك) تزدحم اللوحة باشكال ينظر اليها باكثر من عين وينفذ باكثر من بعد ايضا وان التشويه الغريب الساخر في الاشكال وابدال شيء محل شيء .. الخ كلها تصرخ في وجه المشاهد . اما في اعمال (جونتر اوكر) فالبساطة والاختزال في الشكل يخدمان الغرض الجمالي من دون اخلال في معنى العمل . كما ان الصيغة الوثائقية واضحة في العمل وان لم تتعرض كلها لفكرة واحدة ، ويمكن بالطبع استثناء الاعمال التجريدية لانها ذات هدف جمالي او هندسي محض ولكنها مرتبطة بالواقع ايضا .

ماضي الفن الالماني

كما ان جذور الفن العراقي الحديث (محاولات الرواد) ترتبط بالفن العراقي القديم (السومري ، الاشوري ، الاسلامي) فان الفن الانسان . وانا لا انظر اليها من وجهة نظر التحليل النفسي ، باعتبار الالماني المعاصر ، منذ بداية هذا القرن يرتبط بتراث قديم يبدا في القرن السادس عشر متمثلا بعدد من الفنانيين مثل (مارتن شو نجاور) و (البرشت دورر) (هانز بالدنج) (ولست دووفر) (لوكاس كراناخ) وفي قفزة طويلة المدى من القرن السادس عشر الى وقتنا الحاضر ، فاننا نلتقي في بداية القرن الحالي بمجموعة من الرسامين التعبيريين الذين عرفوا برسامي (القناطر) امثال (هيكل) (كرشنر) (مولر) (نولده) (بشتتاين) (وشميت رونلوف) الخ .

وهذا الماضي المتشعب في اقسام واختصاصات الفن مهد غالبا للاجيال المتابعة تمهيدا يتم عبره تطوير الافكار والطرق التنفيذية للاشكال الحرفية . ولقد جاء هذا المعرض في جملته كواحد من المعارض المعبرة عن زمن خاص . وموضوعات مترابطة فيما بينها ترابطا قويا ، والمشاهد يرى مباشرة اثر الارث في التقنية ذات الاتجاه الكلاسيكي والرومانسي ايضا لا في الافكر فحسب بل في الاعتماد الجذري على الخطوط والتوزيع ، ولكن هذا التاثير ، يحور ، او ياتي كنتيجة طبيعية لشخصية الفن الالماني ، ولشخصية الفنان الذاتية ايضا .

وبهذا التاثر . تكررت ظاهرة استخدام عناصر من فن النقش والزخرفة في فن الرسم والنحت والحفر (الكرانيك) ، وبذلك امكن لهذا الفن ان يظهر ثانية في مستوى النقش والزخرفة ومعادلا له كما كان عليه في زمن دورر وكراناخ . وان تجاوز مشكلة الحرفية هنا ، منح الموضوعات حرية تعبيرا اعمق ،ويجب ان تذكر ، ان التطور الصناعي ساهم بشكل واضح في مساعدة الفنان في اعطاء نتائج تقنية متقدمة كهذه النتائج التي لا يمكن التوصل اليها من دون اداة متطورة في فن الطباعة ، كما ان الطبيعة الصناعية الالمانية اثرت في الاعمال وجعلتها تبدو اكثر ارتباطا بالالة وعملها في تلك الاشكال الحرة المرتبطة بالطبيعة او بالوضع الاجتماعي ، وان تأثير هذا مباشر تماما في زيادة السطوح وجعل الحركة خاضعة لابعاد الية ، وجعل الاشخاص والموضوعات ذات اتجاهات هندسية حادة .

ابرز الاتجاهات

يكاد هذا المعرض ، رغم تباين اشكال التعبير فيه ان يرتبط في وحدة موضوعية وذاتية متقاربة . والمشاهد لا يجد صعوبة في فهم صلات الاعمال السوريالية والتعبيرية ، او الواقعية النقدية والرمزية ، أو بين الاوب ارت والبواب ارت رغم فوارق النمط الشكلي او الفكري .

ومرد هذا عائد الى المناخ الذي ولدت فيه هذه الاعمال اولا . والى هيمنة الجانب التعبيري . الذي لا يخلو من تحد للواقع ثانيا . ولوسائل العمل الصناعية ثالثا .

وينبغي ان نفسر اعجابنا بهذا المعرض الى اعجابنا بالاعمال التي تتجاوز الواقعية كاسلوب الى الواقعية كاتجاه . وان لم يكن نجاح هذه المحاولة ، التي نجحت عند (كويا) او (دوميه) او (بيكاسو) نجاحا عظيما ، الا ان المحاولة بحد ذاتها تجعلنا ندرك ان الفن في البلاد الغربية لم يتخل عن اغراضه الفكرية والجمالية التي تسعى ان تكون اتجاها واقعيا لتحدي وتغيير الحياة لا لتقليدها او تمجيدها وفق الاشكال الزخرفية التصميمية الجمالية المجردة من موضوعات الانسان . او وفق الفلسفة المثالية . كما يجدر ان نثير ملاحظة خطيرة هنا ، (وهي بالطبع تنطبق على الادب واشياء اخرى كثيرة) وهو عدم بروز فنان عظيم يمثل في فنه ابرز الموضوعات ووفق طراز جديد يكون وريثا لطرز الفن الكلاسيكي ومعاصرا في ان واحد . وغياب هذا الفنان البارز بالطبع مشكلة يعانيها الفن كما يعانيها الادب .

ولكن مع هذا ثمة فوارق طرازية لا تخضع للنمط العام ، شكليا على الاقل . وهي في اساسها تمتلك وجهة نظر الفنان الى الاشياء والحياة ، اي موقفه الفكري والفلسفي والعملي معا ، وهي بدون شك تمتلك سمات الاتجاه العام للحضارة الغربية والالمانية ، ولكنها لا تندمج فيها اندماجا كليا . ولندرس بعض هذه الاتجاهات حتى يدرك القارىء ان هذا التنوع في الاشكال خاضع في اساسه الى التناقضات الاجتماعية .

الواقعية النقدية المعاصرة

يقول ارنولدهاوزر في كتابه « فلسفة تأريخ الفن ، ص١١٩ » : (انه يعتبر كل اثر فني ، ان في قليل او كثير ، نقدا للحياة ومحاولة لانقاذها من تهوش تكوينها وامدادها بقسط اكبر من التناسق والوضوح .) .

وهذا الكلام ينطبق على هذا الاتجاه الذي اسماه ، توماس جروخوفياك في كتابته لمقدمة دليل المعرض ، بالواقعية النقدية المعاصرة ، في صور متعددة من فن ملتزم بالسياسية على طول الخط

يرغب بوضوح يدوي ملموس ان يزخرف وان يشنع وان يحرض . هذه الواقعية النقدية التي ترفض بصورة قاطعة التصور المثالي للفن بالنسبة لدوره الجمالي . وعلى هذا النحو يعرض (نترس برجر) الالام النفسية للمجتمع بواسطة عرض هندسي منظم للصور من اصابع ابهام متقطعة محبة للتعذيب . وقد تمكن (فونكيفتش) من الابهام بادراك (الداخل) عن طريق قطاع من المكان يفهم منه وكأنه شكل مجرد .

وفي هذا الاتجاه حيث يتم استخدام كل وسيلة تخدم المعنى النقدي . من صور فوتغرافية ، واشكال واقعية جدا . وكولاج وخطوط هندسية الخ حيث يصير المعنى مباشرا من دون ابتذال ، أي تتخذ قضية الفن في كونه (نقدا) وفي كون الفنان لا يزخرف او ينقش اعماله الا لكونه معترضا على نسق الحياة الجاري .

ففي أعمال (زيجفريد نوفيهاوزن) أو (يؤاخيم بالم) او (بيتر زورجه) تتجسد القضية الفكرية في اشكال صريحة تضع الالام النفسية في خط يوازي الوضع الاجتماعي . وفي شكلية فنية حادة ، متناقضة وقاسية تخدم هذا الفضح لهذه الموضوعات اليومية ، والاشياء في علاقاتها مع الانسان ، وفي ابراز لقطات تعبيرية تماثل لقطات الفلم التسجيلي وتناسب هدفه السياسي والفني كذلك .

ان المشاهد ازاء اعمال لاترفه عنه ، فهي خالية من الجمال ، بل هي القبيح المقدس ! أن جاز هذا التعبير لكل رومانسية لانها تزيح الستار عن السطح وتقدم نفسها كحقيقة لا يجادل في واقعيتها كما اراد الفنان لها ان تقلب وجهة (نظرة) المشاهد الى الحياة بقسوة تناسب حقيقة الموضوعات المعالجة .

الاتجـاه السـوريالي

لقد كانت السوريالية ، كما تعلمنا ، هي ما بعد الواقع . وانها حسب الفلسفة تقع في دائرة الفلسفة المثالية . لكننا في هذا المعرض، نكتشف حقيقة (او ظاهرة) ان السوريالية هي الواقع . هي هذا الواقع بكل لا واقعيته . وانها لا تصور ما بعد الواقع ابدا ، لا وفق الفلسفة ، ولا في الشكلية .

للنظر في اعمال (برنارد شولته) (فولفجانج بيتريك) (كونراد كلانيك) (هورست بانس) حيث نرى الواقع يمتلك ابعادا نظر اليها من عدة زوايا . واننا هنا نود التحدث عن (الكاميرا) ودورها في التقاط اكثر من بعد في عملية الفنان (المونتاج) في جعل اللوحة (فلما) متحركا يمتلك اكثر من زمن ، ولكن في وضع ساكن يحيلنا الى الحياة في حركتها الواقعية .

قلت ان هذا الاتجاه قريب من الواقع ، واقول انه الواقع ، من وجهة نظر الرسام ، لانه لايحيلنا الى فكرة غامضة ميتافيزيقية او سيكولوجية مبهمة، كما كان يحدث في اعمال الرسامين السورياليين الكلاسيكيين ، بل يحيلنا الى اشياء عرفناها او نتعرف عليها الان ، وضمن نقد قاس لهذه الاشياء في نظامها غير المتناسق في جوهره والمتناسق في سوريالية واقعية نقدية .

الاتجـاه التعبيري

في الماضي كان التصوير عاملا من عوامل وجود السنما . اما الان ، فالسينما باتت عاملا مؤثرا من عوامل وجود أنماط جديدة في الفن . ففي اللوحة التي كانت نتيجة العين ، وفي اللقطة الواحدة ذات المنظور الكلاسيكي صارت الان لقطة تركيبية لها قدرتها التعبيرية من جهة ، ولها تقنيتها المعقدة المعتمدة على ايجاد منظور ، ومساقط كثيرة مركبة وفق معمار جديد .

وبالطبع هذا لا ينطبق على الاتجاه التعبيري وحده ، بل ينطبق على مختلف الاتجاهات حتى الواقعية منها . ولكن اهمية هذه التقنية في الاسلوب التعبيري تجيء في كون الفنان الذي يشوه عمله ، مستخدما كل الامكانيات الفونتازية ، يمنح البعد التعبيري قوة تناسب الفكرة : أي ثمة معادل بين الفكرة والشكل ، معادل يضبط المسافة بين الفكرة والتعبير عنها .

ففي اعمال (هورست انتيس) مثلا يمكن ان نحلل العمل ونرجمه الى الزاوية التي نظر منها الى كل جزء ، فالرأس مثلا له بعد يختلف عن القدمين ، وفي اعمال (باول نوندرلش) كذلك ، يعود كل جزء من اجزائه الى مسافة تختلف عن الجزء الاخر .

وبالمناسبة فأن التعبيرية في السينما تعود الى منشأ الماني كما يقول البرت فولتون في كتابه (السينما الة وفن) ص ١٨٤ . وقد ذكر ان فلم (رحلة) يختلف عن الافلام التي اخرجت انذاك (١٨٩٨) ، اذ كان يتكون من لقطة طويلة ، ولقطة اقرب ، ولقطة لوجوه ، ثم لقطة لسيقان .. وقد اتجه الالمان ابان الحرب العالمية الاولى وجهة طريفة ، فقد شرع فريق من شباب كانوا يعملون في المسارح التجريبية بعمل تجارب وكان الشكل الذي اتخذته تجاربهم هو (التعبيرية) .

وبعد سنوات كان الفن التعبيري الالماني قد وجد وتأسس وقد اصبح نمطا متقدما من انماط الفن العالمي .

وفي هذا المعرض يخطو الفنان الالماني خطوات عديدة في تشذيب اتجاهات الاساتذة ، وجعل الاعمال اكثر تعبيرية واكثر بساطة في نفس الوقت . والتخلص من الزيادات واختزال الشكل الى شكل صريح دقيق التعبير من دون مبالغة كما كان يحدث في اعمال نولده مثلا ، ومن دون سوداوية كما سادت هذه الظاهرة في العديد من الاعمال التعبيرية في بداية هذا القرن .

الاتجاه التجريدي

وان كنا لا نعرف تماما اين وجد التجريد الحديث ، في روسيا قبل الثورة ، ام في فرنسا بعد التجارب التكعيبية ، أم في المانيا مع تظافر جهود عشرات الفنانين الذين التقوا هناك في بداية هذا القرن .

ولكن الاكيد ان كاندنسكي هو الرائد الاعظم لهذا الاتجاه في الفن المعاصر ، وجاء بعد (موندريان) وبول كلي الخ .

وفي هذا المعرض نرى اعمالا كثيرة تجريدية تنقسم الى اتجاهات متباينة . فأعمال (برنارد دامكه) (روبرشت جايجر) (ارنولد لايسلر) انما هي دراسة تجريدية لاشكال في حركات موسيقية وتعبيرية مختزلة كثيرا . وفي اعمال (جونتر) (كاسير) (الميرسيلفا) تدرس الخطوط والتأثيرات الضوئية التجريدية لتخدم اغراضا هندسية وجمالية معا . وفي اعمال (هورست) (فريدرشن مكسيير) تعبر الاعمال عن وجهات نظر مختلفة ، ولكنها تتخذ نمطا تجريديا خالصا . هذا النمط الذي يتذبذب بين التجريد الهندسي ،والتجريد العام ، تعكس روحا تعبيرية ذهنية جعلتها أقل أهمية من الاتجاهات الاخرى .

واننا نعتقد ايضا ان هذا النمط لا يوازي توصلات الفنان الاوربي ، الامريكي والفرنسي ، او البولندي الاشتراكي ، في ابتداع اساليب معقدة ، فكرية ذهنية ، وجمالية معمارية .

مقارنة اخيرة : بين الفن الصيني والفن الالماني

ستوسع كل مقارنة من هذا القبيل افقنا في فهم معايير الفن ، وكيف ينظر اليه ، وكيف تكون اللوحة عاملا تثقيفيا وتنشيطا للوعي . كما تفيدنا في فهم وسائل الابداع ، ونتائجه ايضا . كما تثري تجربتنا الجمالية والتذوقية والنقدية عموما .

ولعل الذي يتبادر الى الذهن هنا :

اولا : ان الفن الصيني ، يجيء متماسكا في وحدة موضوعية



شاملة ، وفي وحدة ذاتية متقاربة في الموضوعات وفي طرق المعالجات كذلك . فيما يجيء المعرض الالماني متغايرا متشعبا في معالجة عشرات الموضوعات وفي اساليب متباينة تباينا كبيرا لحد انه يربطنا بالواقع ربطا قويا .

ثانيا : من ناحية الغائية الفنية للفن الصيني فأنه لا ينفصل عن الغايات الفلسفية . سيطرة الانسان ، والرسم من وجهة نظر واقعية جمالية اعلانية . اما موضوعات الفن الالماني ، فتجيء تعبيرا عن سخط الفنان واحتجاجه وغضبه بكل الحادة والقاسية .

اما الفن الصيني فيجيء تمجيدا للانسان والواقع ، خلاف الفن الالماني الذي يعترض طوال الخط على الواقع ، الا في الاعمال التجريدية الحيادية .

ثالثا : وفي اعمال الفنان الصيني غنائية تفتقدها الاعمال الالمانية . وهذا ما ينوه لنا ان ثمة هدفا يمتلكه الفنان الصيني في تجسيد اعماله عبر العمل والابتهاج الحاصل من خلال العمل والصحة (العافية) التي تمتلكها الاشياء والاشكال الانسانية والروح الشاملة للاعمال . وعكس هذا نرى الحالات العصابية ، المتوترة ، الشاحبة المرضية المتجسدة في عشرات الاعمال للفنانين الالمان .

وبالطبع ان المعرضين يتقدمان في التقنية ، وانهما لايفتقدان الهدف الاجتماعي . رغم ان الفن الالماني ، عموما يتمسك بالمنظار الفني الغربي في تجسيد الذاتية والتعبير الفردي ، وعدم حصول هدف جماعي او دعوة مباشرة لهدف من هذا النوع . كما انه لا يصير (غاية) كما حصل في اعمال الفنان الصيني : أي أن الاعمال كانت تجسيدا للحياة في قوتها وعصرها الذهبي ، اما الفن الالماني فأن مستقبليته كامنة في معالجات للحاضر ، والماضي .

وفي الفن الصيني يخضع الفن لفلسفة (جدلية) لا تشير الى المستقبل ، أو انها لا تطبق في الاعمال تطبيقا غاية في الدقة والمعاصرة) الا من خلال هذا التوجه الجماعي ، والجمالي الفني ، اما في الالماني ، فأن المستقبل لا يرى ، ولا يظهر الا في هذا الاجتماع النقدي الذي اسماه كاتب المقدمة في دليل المعرض : بالواقعية النقدية ضد فوضوي الواقع وضد التناسق المفقود في حركة لاشياء والحياة .

وفي النهاية نكون قد رأينا ، في المعرض الالماني (١٠٠) عمل ، من الفن المعاصر ، كما رأينا مثل هذا العدد في المعرض الصيني وشاهدنا المستوى الحرفي المتطور جدا ، كما اطلعنا على الموضوعات الانسانية التي تجعل من الفن نقدا ، او دعاية لروح الانسان ولمستقبله من اجل واقع متناسق . وفي هذا ، للحق ، تقدم خدمة جليلة لحركتنا الفنية التي لا اعرف هل اطلعت على هذا التنوع الهادف ، وعلى هذه الجهود الاصيلة التي لا تجعل من الفن ترفيها ، او اعلانا مباشرا سريعا ومن دون فلسفة ، او قبحا ينقصه الاغراض والاحتجاج والعمق .

عادل كامل

مكتبة الاقلام

الحلم وجوه أخرى

للقاص البحريني خلف احمد خلف صدرت مجموعته القصصية البكر « الحلم وجوه اخرى » ــ منشورات اسرة الادباء والكتاب بالاشتراك مع دار الغد ــ البحرين .

تحتوي المجموعة على اثنتي عشرة قصة ، تنتمي الى الجيل الجديد في القصة العربية . انها رحلة بحث في اللغة ، وفي التكنيك اضافة الى كونها تنطلق اصلا من عالم ملتزم يدين الخطأ ويبشر بالضوء .

ان هذه المجموعة تعزز المكتبة القصصية العربية وفي بقعة من وطننا كنا لا نعرف عنها ــ ولفترة قريبة ــ الا القليل .

الحب مرتين

ديوان شعر بعنوان « الحب مرتين » للسيد مقداد رحيم السلطاني ــ مطبعة الازهر بغداد .

تنتمي قصائد الديوان الى الشعر التقليدي ، وتتوزع غاياته بين الغزل والسياسة ، ولكنها تفتقد الى عنصر الطموح في الاضافة والتجاوز .

حكاية للأسوار القديمة

في مجموعة « حكاية للاسوار القديمة » القصصية ــ منشورات جمعية عمال المطابع التعاونية في عمان . نتعرف على احد القصاصين الشباب من الاردن الشقيق هو مفيد نحلة .

وقد قدم الكاتب لمجموعته مقدمة متفائلة . اما مواضيع القصص العشر فقد توزعت بين عالم القرية وعالم القضية الفلسطينية .

والكاتب يمتلك القدرة في التحدث عن عالم القرية وطقوسها واناسها .

والمجموعة ــ التي يبدو انها الاولى للمؤلف ــ بداية واعدة .

من قتل حكمت الشامي ؟

للقاص جمعه اللامي صدرت مجموعته القصصية البكر « من قتل حكمة الشامي » ــ منشورات وزارة الاعلام ــ سلسلة القصة والمسرحية .

تحتوي المجموعة على احدى عشرة قصة وزمن كتابتها موزع بين عامي ١٩٦٤ ــ ١٩٧٢ .

للكاتب طموحه في كتابة قصة متميزة مفيدة من الميثالوجيا والعادات في الجنوب . وقد وفق الى تقديم قصص مقنعة .

شعر عبدالله كوران

عبد الله كوران الشاعر العراقي الذي كتب قصائده باللغة الكردية وتميز في عطائه الشعري . صدر حديثا كتاب عنه ــ منشورات وزارة الاعلام ــ مديرية الثقافة الكردية

العامة .

الكتاب مكتوب اصلا باللغة الاذربيجانية من تاليف حسين علي شانوف (كورد اوغلو) ـ وترجمة شكور مصطفى .

يقع الكتاب في ثلاثة فصول : الاول عن حياة الشاعر والثاني عن مواضيع شعره . اما الثالث فيضم دراسات عن المميزات والخصائص الفنية لشعره .

العالم يبـدأ من هنا

من القطر الســوري الشقيق وصلتنا مجموعــة قصصية « العالم يبدا من هنا » للسيد مالك عـزام ـ مطبعة الرازي ـ دمشق .

استفاد المؤلف من عمله في سلك الشرطة باختيار مواضيع قصصه . وهو يؤكد هذا في التعريف الــذي نشره على غلاف مجموعته .

سبق وان اصدر كتابين هما : الشمس لا تغيب (قصص) ، الذى اشعل الثورة (قصص) .

عن الدموع والفرح الآتي

الشاعرة الفلسطينية المناضلة مي صايغ صــــدر حديثا ديوانها « عن الدموع والفرح الاتي » ـ منشورات وزارة الاعلام بالتعاون مع اتحـاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين .

القضية الفلسطينية هي منطلق كل القصائـد ، والديوان يطور تجربة الشاعرة ورحلتها في عالم القضيـة ، كما انه يؤكد رسوخ صوتها ووضوحه بين الشعـراء الفلسطينيين الثوريين .

في قصيدتها « عودة الطائر الجريح » تقول :

(يدميني صوتك ياوطن الجرح الراعف
يدميني وقع السيف
حين انهد الامل الباسق
وانحسر الضوء عن الكلمات اللاسعة النكهة
اوسعني الرمق العاشق
حزنا صوفي اللوعة .

● ●

من غير اسير ياوطني
سيعاود ترتيب الاشياء
ياوطن الهم الزاحف
ياوطن الفقراء ، السجناء
المطرودين بلا اسماء
ياوطني الطيب ياوطني
ان اتهرأ في القضبان
فلان الانسان
في القرن الحجري العشرين
يولد في الفجر الزاحف) .

الترجل عن صهوة البراق

« الترجل عن صهوة البراق » المجموعة الشعرية الاولى للشاعر ذو النون الاطرقجي ـ منشورات وزارة الاعلام ـ سلسلة كتابات جديدة .

والشاعر احد الاسماء التي بدات تظهر في السنوات الاخيرة ضمن عطاءات الشعر العراقي الجديد .

تنقل الشاعر بين الموصل والجزائر فكانت المدينتان منبعا لعطائه . توحدتا في اعماقه لتكونا هاجسا للحب والذكرى والحلم .